

کتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
پژوهش‌های ادبی و تاریخی

شماره ثبت ۶۱۱۶۲
ودودی
تاریخ ۲۷/۳/۸۰



مرکز تحقیقات کتاب و اسناد

فصول

مجله النقد الأدبی

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد الثاني

العدد الأول

أكتوبر ١٩٨١

ذو الحجة ١٤٠٢

١

فصول

مجلة النقد الأدبي

مدير من اللجنة المصرية العامة للكتاب

مؤسس ورئيس التحرير صلاح عبد الصبور

مستشارو التحرير

زك نجيب محمود
سهير القلماوى
شوقي ضيف
عبد الحميد يونس
عبد القادر القط
مجدي وهبة
مصطفى سويف
نجيب محفوظ
يحيى حقي

رئيس التحرير

عز الدين اسماعيل

مدير التحرير

سامي خشبة

سكرتيرة التحرير ٢٢١

اعتدال عثمان

الإخراج الفني

فتحي أحمد

الكتابة الفنية

أحمد عنتر

عصام بهي

محمد بدوي

الاشتراكات من الخارج :

من سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولار للأفراد ٢٤ دولار للهيئات .
عطفاً إلى صناديق البريد (البلاد العربية - ما يعادل
٥ دولار)
والبريك وأوروبا ١٥ دولار .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - لجنة المصرية العامة للكتاب شارع كورنيش
البحر - بولاق - القاهرة - ج - ح م بليون الجدة
٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨

الاعلانات :

يقبل عليها مع إدارة مجلة أو منشوراً للتحسين

الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١ دينار - الخليج العربي ٥٠ رطلاً قطرياً - البحرين
دينار ونصف - العراق دينار وربع - سوريا ٢٢ قرش - لبنان
١٥ ليرة - الأردن دينار وربع - السعودية ١٥ ريالاً - السودان
١٥٠ قرش - مصر دينار ونصف - الجزائر ٢٤ دينار - المغرب
٢٤ درهم - اليمن ١٨ ريالاً - ليبيا ٢٤ دينار وربع

الاشتراكات :

الاشتراكات من الداخل :

من سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرش - ومصاريف البريد
١٠٠ قرش

ترسل الاشتراكات لمجلة بريدية حكومية

أما قبل

فقد كان من المقرر - وفقا للخطة المقررة من قبل - أن يتناول هذا العدد من «فصول» مشكلات الفن الروائي ، ولكن في اللحظة التي كان فيها العدد السابق على وشك الخروج من المطبعة ، فجئنا ، وفجع معنا كل من آمن بالكلمة العظيمة ، برحيل الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور - فجأة - عن هذا العالم ، ومع ذلك فقد كانت لحظة وفاته إيذانا ببلاد جديد له في هذا العالم نفسه . منذ ذلك اليوم تنشأ علاقة جديدة بين عطاءه الأدبي الأصيل وقارئيه ، تتجدد من خلالها كلماته فتتجدد حياته . وما أكثر الكلمات التي كتبت عنه ، والقصائد التي قبلت فيه . هنا وفي كل مكان من الوطن العربي ، منذ أن وقع نبأ وفاته الأليم على وجدان هذه الأمة ! إن هذا كله يعكس عنق الإحساس بالفجأة فيه ، شاعرا رائدا ، وفكرا مجلدا ، ومبدعا أصيلا وصادقا .

ولم يكن في وسع هذه المجلة ، التي رعى شاعرنا الفقيه فكرتها منذ أن كانت جنينا ، والتي خصصت للنقد الأدبي والدراسات النقدية ، أن تغرد صفحاتها لراثه أو تأييه - فرعا يخرج بها ذلك عن طبيعتها ومهمتها . لذلك آثرت أن نكتب أحزانها ، وأن نتجه - في هذا العدد - على النحر الذي ينسجم وطبيعتها التخصصية ، فتتخذ من عطاء شاعرنا الكبير المتنوع مادة للدراسة والمراجعة ، فاتحة بذلك الباب لقراءات متجددة لهذا العطاء الأدبي والفكري ، ولدراسات مستبضة ومعقدة ، تكشف - من زوايا مختلفة - قيمة هذا العطاء الفنية والإنسانية .

وهكذا فرضت علينا الظروف أن نعدل قليلا من خطتنا ، وأن نرجئ تناول مشكلات الفن الروائي إلى العدد القادم . والسحق أنه لم يكن بعيدا عن مجال التفكير في الموضوعات التي تخصص المجلة أعدادها لها أن تتناول بعض هذه الأعداد النتائج الكامل لأحد رواد الأدب والفكر بالدراسة ، حتى وإن كان هذا النتاج قد كثر الحديث عنه من قبل . وكان التفكير في هذا الإطار - وما زال - متوجها إلى البدء بشاعرنا الكبير أحمد شوقي في ذكرى مرور خمسين سنة على وفاته ، في أكتوبر ١٩٨٢ ، ولم يكن ليخطر لنا قط أننا سنضطر إلى البدء بخيذه في مسيرة الريادة الشعرية في عصرنا الحاضر .

وبعد ، فقد تأخر هذا العدد عن مواعيد صدوره ولا بد أن نعتذر عن هذا التأخير . وربما تقبل القراء عذرتنا إذا ما تذكروا الظروف القاسية التي مرت بها البلاد في الآونة الأخيرة . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن مادة هذا العدد ، من ألفها إلى يائها ، قد كتبت بعد صدور العدد السابق بمدة غير قصيرة ، حتى استطاع الكتاب والدارسون الذين أسهموا فيها أن يستجمعوا شتات وجداناتهم وأفكارهم . وأن يستعيدوا قدرتهم على الرؤية الموضوعية ، في حين اعتذر آخرون ، ولهم العذر . وفي هذا الموقف لا يسع المجلة إلا أن تشكر هؤلاء وهؤلاء ، وتشكر الذين أسهموا لها بمحلوهم من عناء ، وتشكر الفنانين احتضروا لحسن نواياهم .

وأخيرا فقد شئت المقادير أن تهب علينا رياح من أقاصي شمال القارة الأوربية ، حاملة معها دعوة ملحة لزميلنا العزيز الدكتور جابر عصفور ، نائب رئيس التحرير . للعمل أستاذا للأدب العربي بإحدى جامعات السويد ، لم يكن في وسعه إلا أن يلبى . ولا بد في هذه المناسبة التي تمنى له فيها كل خير ، أن تنوء بالجهد الذي بذله في هذه المجلة منذ أن كانت مجرد فكرة . على أن سفره إلى موطن عمله الجديد لا يعني أن صلته الأدبية والعلمية بهذه المجلة قد انقطعت ، فسوف تظل هذه المجلة حية في ضميره ، ولن ينقطع عنها عطاؤه .

□ رئيس التحرير

فصول



هذا العدد

- في صدر مادة هذا العدد - وهي مادة صلاح عبد الصبور أولا وأخيرا - بطالعتنا سموت صلاح وهو يطرح علينا تصويره للشعر بعامة ، وللشعر العربي بخاصة ، من خلال تجربته الحسية في عالم الشعر . ومن ثم فقد راح يشخص مسار الشعر العربي منذ بداياته حتى العصر الحديث ، عندما قدر للثقافة العربية أن تصطبغ بالثقافة الغربية . لقد ألفت للواجهة العسكرية بين الشرق والغرب ظلالا قائمة على العلاقة بينها ، ولكن اللقاء الثقافي بينها لم يكن بغير ثمار . فمن خلال هذا اللقاء استبنت الحساسية العربية في المسرح وفي الرواية ، ولم يكن الشعر لينجو من تأثير هذا اللقاء . ولقد صار الشعر الغربي - مترجما إلى العربية أو مقروءا في لغته - يشكل جزءا من تلك الحساسية الجديدة ، وينشئ حوارا مستمرا مع الموروث القديم . وقد كان من نتائج هذا الحوار أن أخذ نموذج الشاعر ، الذي يرتبط بالسلطة ، ويردد ما يريده السلطان ، يتوارى شيئا فشيئا . ويتوارى معه اتخاذ الشعر سلعة يشكسب منها الشاعر ، وأخذ نموذج الشاعر الذي يحفظ لنفسه كرامتها وللشعر كرامته في اليوم . وعلى الجملة تغير مفهوم الشعر وتغيرت النظرة إلى وظيفة الشاعر . وحين استشر الشعر حريته وأخلص لتجربته ، كان ذلك إيذانا بالمراد على الشكل الشعري القديم والنفاس الشكل الجديد الملائم .

ثم يلج صلاح ببعض القضايا النقدية التي طرحها الفكر الحديث في شأن الشعر ووظيفته ، وفي مقدمتها قضية الالتزام ، والدور الأخلاقي للشعر . منتبها إلى الصيغة التي تلائم الشاعر المعاصر . فليس من هم الشاعر المعاصر أن يروج لما اصطلاح على تسميته بالفضائل ، ولكن لما يسمى القيم الإنسانية . أما القيم التي آمن بها ، ووجه كل نشاطه الشعري إليها ، فهي قيم الحرية والعدالة والصدق . ثم ينهي صلاح حديثه بالكلام عن التجربة الصوفية وشبهها بالتجربة الشعرية في أن اقتناص جوهر الحقيقة هو غاية التجريبيين . ومن ثم كان حبه للتجربة الصوفية مرتبطا بحبه للشعر .

وأخيرا يحاول صلاح - على استحياء كمادته - أن يحدد خلاصة ما أضافته تجربته الشعرية ، على مستوى القصيدة والمسرحية على السواء ، وكيف ظل إيمانه بالكلمة لا تشويه شائبة .

والكلمة ، التي تركها صلاح عبد الصبور إنما تبسط على تلك المساحة العريضة من نتاجه الأدبي الغزير .

- ثم يبدأ الحديث في هذه المادة الدكتور شكري محمد عياد تحت عنوان «صلاح عبد الصبور وأصوات العصر» .

والقضية الأولى التي يعرض لها هذا المقال هي ما أشاعه بعض الكتاب من أن صلاح عبد الصبور قد حاول أن يغرب روح الشعر العربي نفسه ، من خلال شحنه بالأفكار المأخوذة عن الأدباء والفكرين الغربيين . وتمحيصا لهذه الدعوى التي تفهم التأثير والتأثر في مجال الأدب فيها جزئيا وشكليا وضيقا . راح الكاتب يستعرض في تدبير دقيق سيرة صلاح عبد الصبور الأدبية ، فإذا به يعيد صياغة هذه السيرة ولكن من منظور واحد واضح ومحدد . هو استقراء المورثات الفكرية المختلفة التي تعرض لها صلاح في مراحل حياته المختلفة وكيفية تأثيرها فيه ، ما كان منها له صفات الثبات والاستمرار . وما كان منها عارضا وقتيا يتغير - بعد امتحانه - حين تثبت لا جدواه .

ومن ثم وقف الكاتب عند خاصية اتضحت في عبد الصبور منذ صباه . وهي امتزاج القراءة عنده بعالم التجربة . فهذه الخاصية الأساسية هي التي ستجعله - في اتصاله بكل من قرأه من الشعراء والكتاب والفلاسفة - مستغنيا بما يفهمه ويرتاح إليه منهم . عن كل ما كتب عنهم : فهو لا يستجيب لشيء . لم يمازج روحه ، ولا يقبل على كتابة لأحد لا يجد ذاته فيها .

ومن هنا راح الكاتب يتابع مراحل تطور الشاعر ، بدءا من مرحلة التكوين الأولى - ومرورا بالمرحلة الاشتراكية ، فالمرحلة الوجودية بوجهيها المتفائل والمتشائم على التوالي ، وانتهاء بالمرحلة المثالية التجريدية . وإن ظل القلق الوجودي راسخا في ضمير الشاعر حتى النهاية .

وفيما يتابع الكاتب هذه المراحل المختلفة في تجلياتها الإبداعية ، شعرا ومسرحا وكتابة ، إذا به يكشف عن عمق التفاعل بين الرؤية



شعري يستوعب تجربة المودجين في بنية موحدة ، وهو في خلال هذا الاستعراض يلج بكل تفصيلات المخطوط التي ترسم هذه الصورة ، والتي هي أجزاء متلاحمة ومتفاعلة في تلك البنية الموحدة ، متبها إلى أن بنية عاشق الحكمة عند صلاح لا يمكن أن تدرك بمعزل من بنية حكيم العشق ، والعكس صحيح . لقد توحدت دوافعها ، كما توحدت رؤيتها وأهدافها البعيدة . وكان الشر - في هذه المرة ، ولوقوفه بقدم في قلب الحقيقة وبالأخرى في قلب العشق - هو العامل الحاسم في اندماج المودجين في بنية واحدة . ومن ثم استطاع صلاح أن يرسخ في وعينا الحضاري هذه البنية الموحدة .

ثم يدخل بنا الأستاذ عبد الرحمن فهمي في مقاله «الرؤية القصصية في شعر صلاح عبد الصبور» إلى شعر صلاح من مدخل آخر. حيث أدرك بحسه القصصى. ومن خلال صحته الخفية لشعر صلاح منذ بداياته الأولى. أن من أهم ما يميز تجربة صلاح الشعرية استغلاله لما سماه الكاتب «الرؤية القصصية» في بناء قصائده. وقد شرح في مستهل مقاله مفهوم الرؤية القصصية من خلال بعض الأفكار النظرية. ثم من خلال دراسة تقريبية، وازد فيها بين قصيدتين إحداهما لعمود حسن إسماعيل والأخرى لصلاح، وذلك لكي يضع أيدينا - من خلال المفارقة - على مشخصات الرؤية القصصية، وعلى طريقة توظيفها. وقد انتهى الكاتب في هذا الصدد إلى أن الرؤية القصصية هي قدرة خاصة لدى الفنان، يحول بها الموضوع إلى أحداث مترابطة ومتحركة. وأن هذه الرؤية تكنسب فنيها من إحساس الفنان بشخصياته، والنفاذ إلى أعماقها. وهذه العملية - فيما بين الكاتب بطريقة عملية - تختلف عن عملية «التشخيص» التي ألفناها في الشعر القديم.

وإلى تمكن صلاح من توظيف هذه الرؤية في شعره راح الكاتب يعزو تجارب الشاعر الأولى في الخروج من إطار القصيدة التقليدية شيئاً فشيئاً إلى إطار القصيدة الجديد ، كأن امتلاء هذه الرؤية ، واقتداره على توظيفها ، قد دفعا إلى تجربة الشكل الجديد . ومن ثم راح الكاتب يتجول في ديار صلاح الأول (الناس في بلادى) ، متتبعا دور الرؤية القصصية في بناء عدد من قصائده . ثم ينتقل من (الناس في بلادى) إلى آخر دواوينه (الإبحار في النذاكرة) فيتوقف فيه عند قصيدتي «الشعر والرماد» و«إجمال القصة» لكي يؤكد - من خلال تحليلها في ضوء مفهوم الرؤية القصصية - كيف استثمرت هذه الأداة الفنية لعمل عملها في شعر صلاح حتى النهاية ، وكيف تطورت حتى بلغت كامل نضجها .

وفي خلال هذا العرض كشف لنا الكاتب عن المشكلات الفنية التي استلزام صلاح - من خلال اعتمادها الرؤية القصصية - تقديم حلول عملية لها ، كمشكلة وحدة القصيدة المضموية ، ومشكلة اللغة .

- ثم بطلنا مقال (الحس السخري في شعر صلاح عبد الصبور) لأحمد عنتر مصطفى . وينطلق الكاتب في هذا المقال من فرضية أساسية ترى أن إعجاب الشاعر صلاح عبد الصبور بأبي العلاء قد ألقى على شعره بظلال من الحكمة والغموم الكونية التي توازت معها روح ساخرة نقادة .

ويقوم كاتب المقال بتتبع تجليات هذه الروح الساحرة القادة في النصوص الشعرية والمسرحية لصالح عبد الصبور ، بادئاً من ديوانه الأول الذي تجلت فيه هذه الروح في القصيدة الشهيرة « الناس في بلادى » ، حيث يلمح الكاتب في هذه النصوص سفرية مرة تشير إلى الجانب الملهوي الكامن في التنجيم المأسوي للوجود البشري .

وينتهي الكاتب إلى تأكيد أن صلاح عبد الصبور ، بحسه المرهف بالواقع ، ووعيه الدائم به ، يعد واحدا من هؤلاء المبدعين الذين يعون الانفعالات وعيا من نوع خاص ، تخرج فيه الأناسة بالحس الساحر الذي يفرج ما في النفوس من ضيق وألم .

- وإذا فرغ من هذه الظواهر العامة في شعر صلاح ننتقل بنا الدراسات إلى قلب دواوين الشاعر.

في البداية يقف بنا الدكتور محمد مصطفى بنوى عند قصيدة « الناس في بلادى » من الديوان الأول للشاعر لكي يقرأها قراءة نقدية جديدة ، تعتمد التحليل الجمالى . وهو في هذا التحليل يتحرك من المضمون إلى الشكل ، ومن الشكل إلى المضمون ، مسجلا في خلال هذا التحليل طريقة الشاعر الجديدة في استخدام تفعيلة الرجز ، واستخدامه عناصر الربط الموسيقى ، كالفافية والتكرار والتوازن الناتج عن تشابه حروف العلة الداخلية ، فضلا عن استخدامه الجناس والطباق والصور الحسية الموحية .

ويتهى الكاتب من هذا التحليل إلى الكشف عن أهمية هذه القصيدة . مؤكداً صدورها عن شاعر مصري ثوري مهاصر ، استطاع أن يقدم صورة صحيحة عن واقع وضرورة تنويره .

- ومن قصيدة « الناس في بلادى » تفرج النظرة فطائما الدكتور على عشرين زابدا بدراسة لديوان « الناس في بلادى » كله . من حيث إن هذا الديوان قد طرح مفاهيم جديدة للشعر وللرواية الشعرية ولوظيفة الشعر الفنية والروحية والاجتماعية . والخامس من الكتاب المتعرف على تلك العناصر الجديدة التي شكلت تلك المفاهيم ، راجع يتأمل في روية ما طرحته الرواية الشعرية في هذا الديوان ، على الرغم من تعدد الخيوط النفسية والشعرية والفكرية التي تصنع نسج هذه الرواية . فوقف في البداية عند عنصر الحزن ، الذي يهيمن على كثير

من قصائد الديوان على نحو مباشر أو غير مباشر . وارتباط هذا الحزن بمعاناة الشاعر . وارتباط هذه المعاناة بالليل ، الذي يجمع بين هذه المعاناة ونشوة الكشف . ثم ينتقل الكاتب إلى عنصر آخر هو عنصر الموت ، وهو يشغل رقعة واسعة من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان . فيرصد إلحاح هذه الظاهرة الكونية على وجدان الشاعر . وتلويها لقطاع عريض من أفق رؤيته . ثم ينتقل إلى عنصر الحب . فيكشف عن منحاه الرومنسي من جهة . وعن غلبة التجريد عليه من جهة أخرى وإن برز الطابع الحسي المادي في قصيدتين تبدو أن - في رأي الكاتب - غريبتين على نسج العام للرؤية الشعرية في الديوان . ثم ينتهي الكاتب إلى رصد ما بين عناصر الحزن والموت والحب من عناق في نسج رؤية الديوان الشعرية .

ثم ينتقل الكاتب إلى عنصراً آخر من مكونات الرؤية الشعرية في الديوان وهو عنصر الوطن . فيوضح كيف تجل هذا العنصر من خلال مفهوم الاستشهاد في سبيل الوطن ، وكيف أعلى الشاعر من هذه القيمة الإنسانية وتغنى بها . وأخيراً يرصد الكاتب عنصر الفكر في هذا الديوان فيسجل أن البعد الفكري التأملي فيه شديد الحفوت . وأن إحساس الشاعر فيه كان يغلب فكره ، وأنه كثيراً ما لجح في تحويل همومه الفكرية إلى أحاسيس نابضة .

وإذا تكتمل عناصر الرؤية الشعرية في هذا الديوان ينتقل الكاتب إلى رصد عناصر الوجه الآخر لشجرة الديوان الشعرية في عمومها . فيتوقف عند أدوات الشاعر في صياغة تلك الرؤية . كاللغة ، والصور والرموز ، والعناصر التراثية ، العربية والإنسانية العامة ، متتبعا دروب الشاعر في توظيف هذه العناصر في خدمة رؤيته الشعرية .

- ومن ديوان «الناس في بلادى» نتقل مع الأستاذ وليد منير إلى ديوان «أحلام الفارس القديم» .

والكتابة من هذا الديوان تكتسب أهمية خاصة من حيث إنه يمثل واسطة العقد تقريبا من دواوين صلاح عبد الصبور ، فهو ثالث هذه الدواوين . وفيه تبلور - فيما يرى الكاتب - رؤية الشاعر للعالم ، تلك الرؤية الوجودية الغنية بالدلالات ، التي تؤكد الدواوين الثلاثة الأخيرة . وتنطلق الدراسة من إدراك لهذا الديوان بوصفه وثيقة ذاتية ، تحمل في أحد وجهيها إدانة للذات ، وفي الوجه الآخر إدانة لواقع الحياة ، مسجلة في جانب عقم الإنسان ، وفي الجانب الآخر عقم الوجود . وهما ركنا القضية التي ظلت تلح على عقل الشاعر ووجدانه . وإذا يأس الشاعر من صلاح ما فسد من الكون يترأى له الموت وسيلة للخلاص . لكن الموت كما يعني عنده الانسحاب من العالم يعني كذلك البعث أو الولادة الجديدة . على نحو يتقرب من مفهوم وحدة الوجود عند الصوفية . ومن أجل ذلك لم يكن غريبا أن تسود النزعة الصوفية شعر صلاح بعامة . وقصائد هذا الديوان على وجه الخصوص . وهي تعرض نفسها على هذا الشعر على مستوى المضمون والأداء الفني معا . فعلى مستوى المضمون يتحدد الكاتب المحاور الفكرية الأساسية التي يدور حولها الديوان في الإحساس بزيف الحياة وعقمها ، والنزوع إلى التوحد . والإحساس الغنيب بالقرية والحزن والقلق . ومحاولة التلصص إلى الدلالات التي تكن وراء الظواهر المألوفة . وعلى مستوى الأداء يتوقف الكاتب عند المعجم الصوفي بمفرداته وتراكيبه . الذي وظفه الشاعر - كما وظف الشخصيات والأفكار الصوفية - في بناء قصائده . مسجلا الظواهر الفنية البارزة في هذا الأداء . كالتردد بين بنية الصوت اللغوي وبنية المعنى أو الدلالة . واستغلال الطاقة الإيحائية للأبنية الصوتية . وتكرار بعض الصيغ .. إلخ . هذا فضلا عن استخدام منج الأسطورة وأسلوب التداخي والعناصر الدرامية المختلفة . كالحوار والتقاطع والمزج وتعدد الأصوات - كل ذلك من أجل تكتيف الأداء وضمان فاعليته .

- ثم نتقل مرة أخرى مع الأستاذ محمد بدوي إلى ديوان آخر فيحدثنا عن «الإبحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير» .

يتعامل الكاتب مع قصائد هذا الديوان بوصفها نصا واحدا ، أو بنية تمثل بنية شعر صلاح عبد الصبور منذ أن أصدر ديوانه الأول : «الناس في بلادى» ، فحين تمثل سمات شعره الأساسية . والدراسة محاولة للكشف عن مجموعة العلاقات المشابكة ، التي تصنع نسج المعنى لشعر هذا الديوان . في إطار السياق العام لتتاج صلاح عبد الصبور الشعري .

وعلى هذا . فليس الاختلاف بين الديوان الأول للشاعر والديوان الأخير اختلافا بنيويا . بل هو اختلاف دال على تحولات بنية واحدة . هذه البنية التي تطرح رؤية أصيلة تابعة من ذات الشاعر المتميزة عن ذوات الآخرين . التي ترى العالم لا كما هو في تجسده المعنى بل كما تصوغه هي صياغة جديدة . تبتكر قانونها الخاص .

ومن خلال تحليل واحدة من أهم قصائد الديوان . وهي قصيدة «الموت بينها» يصل الكاتب إلى لب مأساة «إنسان صلاح عبد الصبور» . هذه المأساة التي تتمثل في تشوه العلاقة بالله . بعد أن فر الإنسان من مسؤولياته . وملأ الأرض جوراً وظلماً وملقا وطغيانا . وحين تشوه علاقة الله / الإنسان . لا يجد الأخير أمامه سوى الاحتفاء بأنثاء الأرض .

وفي فرار الإنسان من الصوت الإلهي . يفقد العالم ما به من فناء وحب ومشاركة . ويصبح الشعر الشيء السالم الوحيد للشاعر ، إليه يرجع . وعليه يعبر إلى الحب والتواصل مع الآخر . بيد أن هذا الحب يدور تحت وطأة العلاقات التي تحوطه ، فلا يلق أمام الإنسان سوى العودة إلى ربه . فالديوان - كما يقول الكاتب - دائرة مركزها ذات الشاعر . وهي تبدأ بأنبياء العلاقة مع الله وتنتهي بالعودة إليه . وعلى

مستوى كيفية القول . تتجاوب عدة خصائص أسلوبية مع هذه الدلالة المركزية فسود « الفعل الماضي » وتكثر « أنا » التي تستدعي أنت . وصيغة « ترى - تراك » . والصيغة الاستفهامية التي تساعد على استبطان الذات واستقصاء ما بها . ثم صيغ النداء التي تلعب دوراً مهماً في إعطاء القصيدة بنيتها .

- وإذا تنهت هذه السباحة في شعر صلاح ينقلنا الأستاذ محمد بنيس في مقاله « صلاح عبد الصبور في المغرب » إلى سباحة في شعر صلاح نفسه خارج موطنه الأصلي . فيحدثنا عن البدايات التي وافق فيها وزود شعر صلاح على المغرب اشتغال فئات من المثقفين المغاربة بعدد من الأسئلة التي كانت تحمل في طياتها رغبة في مجاوزة الماضي والمألوف . فكان شعر صلاح . إلى جانب أشعار الشباب والبيان وخليل حاوي وأدونيس . دافعا قويا هؤلاء إلى القفارة في سبيل التغيير والمجازرة . في الوقت الذي منحهم فيه مناعة وحصانة .

وينتخذ الكاتب من وزود شعر صلاح على المغرب فرصة لتحليل تجريبي لما يسميه « هجرة النص » . في مقابل مفهوم آخر سبق له أن قرأ الشعر المغربي المعاصر من خلاله . هو مفهوم « النص القالب » . ويدور المفهوم الأول حول فاعلية النص . وقدرته على التجدد الدائم من خلال القراءة . حيث تصبح القراءة هي الفعل الحقيقي لبقاء فاعليته . وبصبح غيابها تهديداً له بالموت . ولكي تتحقق هذه الفاعلية للنص فإنه يتعين عليه أن يهاجر في المكان والزمان إلى أنظمة تأتلف وطبيعة إنتاجه . وقد يهاجر إلى أنظمة أخرى لها مكوناتها الخاصة مختلفة . فيدخل بذلك في نظام دلالي جديد .

وبعد أن يحدد الكاتب الشروط المحققة - منفردة أو مجتمعة - لقانون هجرة النص . يؤكد أن فاعلية النص تظل نسبية . أي مشروطة بمدى جدلية النص مع البنية الاجتماعية التاريخية . وعبر كل فاعلية اجتماعية يتحول « النص المهاجر » إلى « نص غائب » . حيث ينحل في نصوص أخرى .

ومن ثم يعود الكاتب إلى مرحلة الشبكات . حين وفد شعر صلاح في دواوينه الأولى إلى المغرب فاستقبله عصبة من الشعراء والمهنيين بالشعر بالاشتراك له . إذ طرح عليهم إجابات عن مفهومهم في تلك المرحلة . في الوقت الذي اشتمل فيه على مجموعة من العناصر التي لا مست وجدانهم وفكرهم . وهكذا قويت شعر صلاح هناك وأعيدت كتابته في أشكال متفاوتة في قوتها . وقد دلت الكتب على هذا بعدد من النصوص الشعرية المغربية . منتبهاً إلى تحديد الصفة الماززة التي هاجرت من شعر عبد الصبور إلى الشعر المغربي . والمائلة في « رؤية العالم » . وفي البنيات الجزئية التي برزت في هذا الشعر على المستويين الأدلي والإيقاعي . كل ذلك قد حول شعر عبد الصبور إلى « نص غائب » في مثل الشعر المغربي .

- وإذا نفرغ من محور الشعر تنتقل بنا الدراسات إلى محور المسرح . وينهل الأستاذ ماهر شفيق فريد هذا المحور بدراسة عن « مسرح صلاح عبد الصبور - ملاحظات حول المعنى والمبنى » وهو يبدأ بالتنويه باهتمامات صلاح المسرحية كما تمثلت في كتاباته الثرية عن كثير من الأعمال المسرحية . الغربية والعربية . مواكبة لمسرحياته الخمس . ومن ثم يعرض الكاتب هذه المسرحيات في نسقها التاريخي الواحدة بعد الأخرى . يبدأ بمأساة الخلاص . ثم يتبعها مسافر ليل . فالأميرة تنتظر . فليل والمجنون . ثم أخيراً بعد أن يموت الملك . وتحاول هذه الدراسة أن ترصد الآفاق المعنوية التي لحركت فيها شخصيات هذه المسرحيات . ومدى ما بين بعضها وبعض من تجاوب في الرؤية . وفي هذا الإطار ينلمس الباحث النصوص الأدبية التي خلقت في هذه الآفاق . ومدى ما يتعكس من أصدائها في هذه المسرحيات . ولكن لما كانت كل مسرحية منها لها كياناتها المتفردة فقد أثر الباحث أن يدخل إلى عالم المعنى في كل مسرحية على حدة . ومن مجموع هذه المعالجات يمكن تمثل الوحدة الفكرية التي تضم هذه المسرحيات . أو رؤية صلاح للعالم كما تمثل فيها . ولكن لما كانت المسرحية عملاً فنياً فإن رصد الوسائل والأدوات التي استخدمها صلاح في مسرحه يصبح ضرورة مهمة لتقدير مدى الجهد الإبداعي فيها وقيمتها . وهذا هو المستوى الثاني من تناول . الذي رصد فيه الدارس كثيراً من الظواهر الفنية التي طرحتها مسرحيات صلاح . الواحدة بعد الأخرى .

- وبعد هذا الاستعراض العام لمسرح صلاح عبد الصبور يتوقف بنا الأستاذ سامي عحشة عند مسرحيتي « مأساة الخلاص » و« ليل والمجنون » ليقول لنا - من خلال تحليلها - إن مسرح صلاح عبد الصبور مسرح حديث من ناحية . ومسرح قومي من ناحية أخرى . هو مسرح حديث لأنه استلهم وطور الأساليب والتقاليد الفنية . التي تولدت من تجارب الرواد المجددين في المسرح الغربي . وهم من أولع بهم صلاح عبد الصبور نفسه . وكتب عنهم كثيراً . من « إيسن » إلى « ايونسكو » . مروراً بتيشكوف واسترنديج وشو وبريخت وبراندلو وإلبوت . ولم يكن في وسع هؤلاء المجددين . الذين يصح أن نضم إليهم صلاح عبد الصبور . أن يحققوا دمج الدراما من جديد في ثقافة عصرنا إلا لأنهم كتبوا مسرحياتهم دائماً مشدودة بين قطبين : قطب الحقيقة التاريخية (الاجتماعية) المحدودة . وقطب الحقيقة المنطقية أو الممكنة . التي يجب السعي إليها . على الرغم من أن الأجساد والعقول والأرواح قد تتحطم في طريق ذلك السعي . وعلى ذلك كان على صلاح عبد الصبور . مثل زملائه محددي الفن الدرامي المحدثين . أن يدع رموزه الخاصة والأسيلة . ثم يقيم عليها القضية التي تعرضها لدراما . ويسج منها قضية الدرامية . التي لا تتجلى معانيها إلا من خلال فهم تلك الرموز . ومتابعة تداخلاتها في مادة المواقف المسرحية . وفي تطبيق الكاتب فكرته هذه على مسرحيتي « مأساة الخلاص » و« ليل والمجنون » . يقدم تحليلاً لعملية بناء صلاح لرموزه الخاصة ببناء

يؤدي إلى اكتشاف مفهوم التراجيديا في حياة كل من أخلّاج وسعيد بطل ليلي واغنون . ويخرج الكاتب من ذلك إلى أن المفهوم التراجيدي عند صلاح هو مفهوم قومي متميز ، يختلف عن الأساسين الغربيين للتراجيديا : الأساس الكلاسيكي القديم ، الذي صاغه أرسطو وتلاميذه . ثم أعاده إلى الحياة بطريقتين مختلفتين كل من هيجل ونيشة . والذي تأسس على القيم اليونانية والمسيحية الغربية . وهو يختلف أيضا عن الأساس الحديث الذي كان فرديناند بروتيير هو أول من صاغه . والقائم على أساس فكرة عصر التنوير العنانية عن حرية اختيار الإنسان وقدرته المطلقة على تحديد مصيره نفسه .

أما مفهوم صلاح عبد الصبور التراجيدي فيقول الكاتب إنه مفهوم قومي - قام على أساطير المعطيات الفلسفية ، التي استخلصها صلاح من ثقافتنا القومية ، المسيحية الشرقية والإسلامية - وتكوينها النفسي القومي المتميز .

- ومن الحديث عن دلالة الرموز في هاتين المسرحيتين يقولنا الأستاذ عصام أحمد جبي في دراسته «استلهام التراث الشعبي والأسطوري في مسرح صلاح عبد الصبور» إلى مسرحية «الأميرة تنظر» . متخذاً منها نموذجاً تطبيقياً .

وقد استعرض الباحث في البداية العلاقة الطبيعية بين المسرح والتراث الشعبي والأسطوري في مسرحنا العربي منذ بداياته الأولى ، في وقت كانت فيه هذه العلاقة قد استقرت واستحكمت في المسرح الغربي منذ عهد الإغريق . وقد توقف الكاتب في هذا الاستعراض بصفة خاصة عند شوقي وعزيز أباظة . محمدا درجة وعيها بتوظيف هذا التراث في مسرحها الشعبي ، متنيا من ذلك إلى حلقة الشعراء والكاتب الذين أقدموا على توظيف التراث الشعبي والأسطوري في أعمالهم المسرحية وهم واعون كل الوعي بالقيمة الموضوعية والفنية لهذا التوظيف . لقد جاوزوا مرحلة الاحتذاء الكامل أو شبه الكامل للتراث - إلى مرحلة الاستلهام - التي تقبل من عناصر التراث ما تقبل ، وتنفى ما تنفي . ونضيف إليه ما نضيف . وفي مقدمة هؤلاء كان صلاح عبد الصبور . الذي تفاعلت في نفسه روافد ثقافته من التراثين العربي والغربي . مشكلة بذلك تكوينه الفكري والفني المتميز .

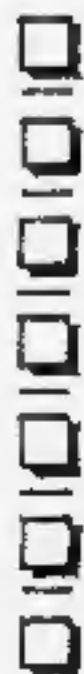
ومصالح عبد الصبور شاعر أصلا . ولكن معانجته للمسرح الشعري في الستينيات إنما جاء تطورا طبيعيا لكتابته للقصيدة الدرامية من قبل . ومن هنا فقد نجح إلى حد بعيد في حل معضلة التوازن بين مقتضيات الشعر ومقتضيات الدراما في مسرحه . وأيضاً فإن ارتباط مسرحه بالتراث العربي كان بمثابة كشف لأبعاد جديدة في هذا التراث بمقدار ما كان تعبيراً عن رؤيته الخاصة للواقع .

وقد عرض الكاتب بالتحليل مسرحية « الأميرة تنظر » بوصفها نموذجاً لمسرح صلاح عبد الصبور ، والمسرح بجامعة ، حين يفجر العمل الإبداعي طاقات التراث الشعبي والأسطوري .

ولا نكاد نفرغ من مسرحية «الأصيرة» ننظر حتى تأخذنا السبلة نانسى صلامة إلى مسرحية «مسافر ليل» ، حيث نحاول الكشف عن علاقة هذه المسرحية بمسرح «العبث» . وعن تأثير مسرح «ايونسكو» بخاصة فيها . وهى إذ ترسم الخطوط الرئيسية المحددة للعالم هذا المسرح ، تشرع فى تحليل مسرحية صلاح فى ضوء هذه المعالم . فتكشف عن خطوط التوازى فى جوهر الأفكار والرؤى العامة التى يطرحها الكاتبان ، الفرنسى والعربى . بل أكثر من هذا نلقتنا نانسى إلى خواص الأداء اللغوى المشتركة بينهما ، التى تقوم على التركيز الشديد والكثافة والإيماء . ومع ذلك ، فإن تأثير ايونسكو فى صلاح إنما يبرز على مستوى الخدس - كما تقول نانسى - بصفة أساسية . أما عنصر الكوميديا الذى استخدمه صلاح فى هذه المسرحية فلم يكن غريبا على مسرح العبث كذلك ، لأنها كانت - بصفة أساسية - من نوع الكوميديا السوداء ، التى عاشت فى قلب هذا المسرح عند ايونسكو كذلك . وأيضا فإن شخصيات عبد الصبور فى هذه المسرحية لم تكن إنسانية بالمعنى الحقيقى ، فهى إما مرعبة على نحو مزعج للغاية . أو ضعيفة على نحو مذهل . وأضيف إلى هذا أن المسرحية قد بدأت من بداية تخمكية وانتهت كذلك نهاية تخمكية ، ولم نلتزم بتتابع الأحداث منطقيا ، وكأنها تعرض - بصفة أساسية - حقيقة كونية معاصرة . أما تطور المسرحية فيجربى وفقا لتداعى الرموز وليس على أساس المنطق . وكل هذا يفرده لمسرحية مسافر ليل مكانا فى قلب مسرح العبث ، ويؤكد - على المستوى النقدي - مكانتها الأدبية الرفيعة .

على أن مسرح عبد الصبور قد ظهر من قبل بكثير من الدراسات النقدية ومن ثم ينقلنا المذكور نعيم عطية في مقاله «صلاح عبد الصبور بين ثلاثة من الدارسين» إلى عدد من الدراسات التي تتعلق بمسرح صلاح ، فتعكس مدى اهتمام النقد بهذا المسرح . ولكنها في الوقت نفسه - وهذا ما يعرضه علينا كاتب المقال - تطرح كثيرا من القضايا الفكرية المهمة . كملاقة المسرح بالثقافة ، وأساليب توظيفه أدبيا ، ودور الفكر في المسرح ، ودور المسرح في المجتمع . كما تطرح عددا آخر من القضايا الفنية ، التي تحصل بوسائل التعبير . وبخاصة حين يكون هذا المسرح شعريا .

– وإذ نختم مقالة الدكتور عطية محود الدراسات المسرحية ، نستقل – على مأدبة صلاح – إلى كتاباته الثرية ، التي يطرح فيها فكره خارج نطاق الإبداع الأدبي . ونستهل الدكتورة نيلة إبراهيم جولة البحث في فكر صلاح كما تعرضه هذه الكتابات التي صفت حتى الآن في ثلاثة عشر كتابا مطبوعا . سوى ما ينتظر الطبع .



وبصيرته دراسة الدكتور بيته من حقيقته أن البحث في شعر الشاعر لابد أن يساكنه البحث في فكره ، فثقافة الشاعر دائما تقف وراء شعره . ثم هناك حقيقة أخرى معتمدها هذه الدراسة . خاصة بكتابات صلاح ، وهي أنه على الرغم من تنوع هذه الكتابات فيما تعرض له من موضوعات فإن هناك حفظا دقيقا يربط بينها . وقد برز فكر صلاح بوصف مع إحساسه بالانتماء إلى عصره وعصره وإسناد عصره ، فقد كان بالأخص والإنسان الذي يعيش عليها يفتق قوى في نفسه . وكذلك كان إحساسه بإيقاع عصره قويا وواضحا . وهذه الأحاسيس هي التي وجهته إلى قراءة التراث في الوقت الذي ذهبت فيه به إلى التعرف الوثيق على الثقافات والآداب لأحبيه . ولم يكن مهم صلاح بدراسة أصل الرواد إلا بهدف الكشف كما تقول "الكاتب" عن أثر انحلال الثقافتين العربية والعربية في كتابهم الثقافي بصفة عامة ، وفي اتجاهه الأدبي بصفة خاصة . ومن جهة أخرى فقد أراد صلاح بهذا أن يؤكد للفكر العربي المعاصر على أنه ليس معزولاً عن الواقع . وفي الوقت الذي كانوا فيه مليناً بخصائص عصرهم . وربما كان هذا المحور من التفكير هو الذي دفع بصلاح إلى أن يكتب عن نفسه ، وعن رفاهه من جهة . ثم يساروا على درب هؤلاء الرواد ، كما دفعه إلى أن يقوم بحركة الأدب عند الشباب . يقول في النهاية : به بدون الأصالة والمعاصرة من يكون هناك فكر عربي منظور . أو أدب عربي منظور .

ويعتبر حديث الدكتور بيته إلى مقال الدكتور محمد مصطفى هدارية عن صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة .

ويبدأ الكاتب باستعراض مرحلة الثلاثينات من هذا القرن . وكيف كان الصراع فيها على أسس . بين دعوة التعريب ودعوة العودة على التراث . مستشهدا ببعض كتابات سلامة موسى وطه حسين . وهكذا وجد عبد الصبور نفسه طرفاً في قضية التراث والمعاصرة منذ وقت مبكر . وقد بدأ عبد الصبور مفتوحاً بالرواد الأوائل الذي مدوا جسور الثقافة بينا وبين العرب . وقد انتهى الأمر بعد الصبور - في يرى الكاتب - إلى وحيوت التمازج بين الثقافتين العربية الأصلية والعربية المستحدثة . ولذلك فإنه في الوقت الذي يرى فيه أن ثقافة العربية الإسلامية لا تنفي حاجات العصر . يسحر من أولئك الذين يربطون بين الثقافة العربية والاستمرار ، إنما منه بأن الثقافة تراث يسير حتى متجدد . ومن ثم فقد استرجع في نفسه روافد الثقافتين امتزاجاً عجيباً لكن تعبر آخر الأمر عن الإنسان . إنه يهد بجوارر مرحلة دعوات حديثة المتصرفة سواء للتراث أو للتعريب . إلى مرحلة البناء الثقافي المؤسس على رؤية إنسانية رحيمة .

ومن هذه النقطة العامة في فكر صلاح ينطلق الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في مقاله ، نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور . إن جانب محدد من هذا الفكر والمقال محاولة لتقديم صورة للكاتب القادي من أعماله إلى قراء العربية الذين لم يعرفوه من قبله . إلا شاعر محدد . ومؤلف مسرحياً قدير . وقد نسق به ذلك بجميع آرائه التي تناثرت في كتبه ومقالاته في بناء متكامل . يكاد يؤلف نظرية متميزة في نقد شعر . وقد عمد الباحث إلى إثبات هذه النظرية بلغة الشاعر نفسه . حتى تكون أكثر دلالة في التعبير عن تجربته النقدية الخاصة . ومن نوضح أن الشاعر قد صلب على وعي نظري جعل من آرائه في نقد الشعر نظرية منسقة . تكشف عن عمق تفكيره وحسن

ثم يتبعها مقال الدكتور عورت قولي تحت عنوان : التزاوج الفكرية : صلاح عبد الصبور والفكر المصري الحديث .

ويبدأ الكاتب بالدفاع عن اشتغال الشاعر بأمور الفكر . ذلك الاشتغال الذي يجع عبد صلاح عبد الصبور من عدم اقتناعه بالحلون المقدمة لمشكلات مطروحة . فكان عليه أن يبحث عن حلول ترضيه . وكانت مشكلة "الكلمة" وفاعليتها في التعبير العام ، هي أول ما عصف عنه . كتب في كتابات صلاح عبد الصبور النثرية . وحلته الفكر بالواقع والرابطة الوثيقة بينها . وتؤدي بذلك هذه النقطه إلى مناقشة جذبات صلاح عبد الصبور في ثلاث من أبرز المشكلات المطروحة في الفكر المصري الحديث . أولها الانتماء المصري ، فهو إسلامي أم عربي أم مصري . وثانيها تبحث في صريق التعبير . وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعميم . وثالثها تتصل بعلاقاته بأوروبا ، وهل أوروبا وحضارتها خير أم شر .

وصلاح عبد الصبور يعالج هذه القضايا من خلال مواقف عدد من أهم رجالات مصر الحديثة . كما عالجها أيضاً من خلال مسيح يبرز إحساسه بالحركة والتعدد والتضاد في الكون . ويعتمد على التوفيق - الذي اضطر إليه اضطرار أهل عصره واضطرار بصير المصري كله - والرمز في الشمول ورد للتعدد إلى الواحد . وخلال هذا كله كان الصديق ، وهو ما يقصده الكاتب «بالترجمة الفكرية» ، رائده فهو يحرم حقيقة . وهو منصب لا يخفى . صريح . وموضوعي . ولهذا كله اتسمت أحكامه بالاعتزان . والحسرة التي تؤدي غالباً إلى الكشف والحلقة .

ومن الحديث عن الترجمة الفكرية ثقافتنا اعتدال عثمان في دراساتها صلاح عبد الصبور وبناء الثقافة . إن التعرف على جهود صلاح عبد الصبور في سبل تأصيل ثقافتنا . وهي جهود مورعة في ثلاث شعب : في الأولى اتجهت جهوده إلى محاولة الاستبصار بالواقع الثقافي في مصر . وتجنباً ما ساد من فهم بعضها مقبول وبعضها مرفوض لأنه مرفوض لمسيرة الحضارة . وفي الشعبة الثانية اتجهت جهوده إلى استرجاع التراث العربي . ومحاولة قراءته فراءه جديدة . لإبراز ما ينطوي عليه من قيم ، وتقدير ما له قدرة على المعاد والمعاينة منها . أم في الشعبة الثالثة والأخيرة فقد اتجهت جهوده في التراث العالي وإلى الفكر المعاصر ، لاستحلال العناصر الصالحة منها للنمو في بيتنا

الشعرية . ونحن نشاعر في كل هذا كان يطمح إلى أن يخلق السمة الثقافية الفريدة على تنقيد إبداعه الأدبي وتمثل أبعاده المعنوية وسجله
وهكذا سنتلنا هذه الدراسة في إطار هذه الخطة لكي تطرح علينا أفكار عبد الصبور من خلال عدد من كتبه الثرية . التي صممت
ساحاته في هذه العوالم الفسيحة المختلفة . راصدة لظاهرة أساسية في كل هذه الأفكار . وهي أنها ترفض الدعوات المتطرفة . وتدور
إرساء أسس متينة ثقافة حية متطورة . ترتكز على رؤية إنسانية شاملة

... وأخيرا نعلم من الأستاذ نهار عبد الله عند كتاب صلاح . حتى نقهر الموت . وهو يرى أن إبحار صلاح في مجال الشعر والمسرح
وحديثه العقل يعرف روحه عام هو في حقيقة الأمر محاولة لقهر الموت . لا للموت المادي بل للموت الروحي للأمة . وحديث عن إبداع
لأمة . وعن مكتوبات ثقافتها العنيفة والروحية . حتى ميلادها حداثتها بروحها التي أنحت وتوقفت زماما عن العناء والتجديد

ثم مضى الكاتب يعرض لأهم المحاور الفكرية التي تملأ في هذا الكتاب . وفي مقدمتها فكرة التورب بين زمني الزمان والمكان .
أو تاريخ وواقع . والتراث والمعاصرة . أو الاتجاه اللغوي والاتحاد الشعرى . وقد حاول عبد الصبور في كتابه أن يتلمس توارثا مماثلا
في الأدب والفن في مصر . يمكن منه مؤشرا لقدرة الأمة على قهر الموت

... وينتهي ملف هذا العدد . ولكن مائدة صلاح تظل مفتوحة . فتعالينا في مسهل الواقع الأدبي تجربة نقدية للحدوى مالطي
دوجلاس . تتحد فيها من سرحية ليلي والمجون . لصلاح عبد الصبور نموذجاً تطبيقياً لمهج التحليل النصي
Intertextuality بالنص الأدبي . الذي يقوّه أساساً على دراسة النص من خلال إشارته إلى نصوص أخرى يرتبط بها .

ونشع إثر هذه الملاءمة في نفس كلة . بعد التعرف على الآخرين المتضمنة في نصه الأصلي . ثم على موقعها من نصه الجديد . وقد
لعمري الدراسة مع السرحية بوصفها نصاً مكتوباً . تقدمت في البداية وصفاً لها . ثم كشفت على العناصر التي استخدمها كاتب المسرحية
بمعرفة نصية . وردتها في مصدرين في الأدب العربي هو سرحية المجون ليلي . لشوقي . والأغنية الشعبية المصرية . ومصدرين في
لأدب العربي هو قصصتان . إحداهما لبريخت ولأخرى لابلوت . وكما نبيها منذ البداية إلى الشرط الأساسي الذي يجب توافره في
نص نصي لدى يبنه به التحليل . وهو أن يكون له صدى ودور في الأفكار المحورية التي يتضمنها النص الجديد . ومن هذا الأساس
استحدثت الباحثة بعض النصوص التي تدور متضمنة في المسرحية . وه سبب إلا ما كان له انعكاس واضح في شبكة العلاقات التي تمثل
سبيح سرحية لمكري . وقد حددت الباحثة محورين فكريين أساسيين يستلزمان هذه العلاقات . هما فكرة الحب وفكرة الزمن . وهما في
أولها نصوص فكرية ترتبطان في المسرحية . ويميزان انفراداً كيف استطاعت الباحثة أن تكشف عن علاقة تلك النصوص الأدبية المتضمنة
في المسرحية بنص المسرحية من حيث هو ككل . والدور الذي أدته في إبراز قصتها الصورية : الحب والزمن .

... ثم نطأ هنا بعد ذلك ثلاث عشرة شهادة من معاصري صلاح . الذين ارتبطوا به شخصياً . أو بأدبه . أو بها معاً . وبهم
لشعراء ونقاد وناثرون تشكيبيون والمخرجون المسرحيون وكاتب المسرح والكتاب الصحفيون : كل منهم يكتب شهادته عن صلاح من
رؤية رؤيته الخاصة . ومضاه عن القيمة التاريخية هذه الشهادة فإنما تدل على تنوع عالم صلاح وحضوره وشعنه في هيام حوائف مختلفة
من ناس

وماداً بعداً

هناك عرض خواتم من أدب صلاح عبد الصبور في الكتابات الإنجليزية والكتابات العربية . وهناك عرض لرسائله الجامعية
تدرك بعض أبعاد صلاح عبد الصبور بالدراسة . مضاه عن سبل حوارها تشتمل على ما كتبه صلاح وما كتب عنه . راجعاً أن تكون مساهمة
كل الدارسين فيها بعد .

تجربتي



صلاح عبد الصبور

قلنا نتاح الفرصة للشاعر في حياتنا المتعبة اللاهثة أن نخلو إلى نفسه . وهذه فرصة سانحة كي أحاول أن احثكم عن مسار تجربتي الشعرية .

أنتم تعلمون أن الشعر العربي قديم العمر وقد بنا قال المحافظ إن عمر الشعر العربي يسبق الإسلام بحوالي قرنين من الزمان . فمضى هذا أن هذا الشعر الآن يجاوز مئة عشر قرناً . أو القفا وسهانة سنة . ومعنى هذا أيضاً أن تراثنا شعرياً واسعاً قد اندمج في هذه العصور المتلاحقة . وأن هذا التراث الشعري هو الذي يجعل شاعرنا المعاصر صاحب نظرة ومسح في يدوق اشعر وفهمه . فانشاعر به فيها أرى - يمدو أساساً من التراث . والشاعر يحمل تراثه الشعري في باطنه . ومن هذا التراث الشعري يكون انطلاقه ويكون فهمه وتقديره لدور الشعر

ولست أزعم أن الشعر العربي الكلاسيكي - إذا نظرنا إلى الفترة التي امتدت منذ الجاهلية إلى القرن الرابع أو الخامس الهجري - وهي فترة ازدهار الشعر العربي - بعد شعراً محققاً عن غيره من الشعر الكلاسيكي الذي أبدعته مختلف الأمم - فهو قريب مما نعرفه من شعر اللاتينية . وشعر أوروبا في عصورها الأولى . كان محال الشاعر العربي هو محال المعمر والخطيب ومرشد بل أحياناً المتكلم والحكيم . وحين نشأ الشعر العربي نشأ في بيئة صحراوية تتناثر فيها بعض المدن . وكان الشعر يلقى في المجالس . حيث يجتمع الناس . ومن شأن الشعر حين يلقى في المجالس أن يكون جهورياً على النبرة . محافظاً على إيقاعات صوتية واضحة . وموسيقى محكمة بحث بشعر الأذن مع القلب والعقل في الاستمتاع به . فهو شعر يعتمد في تناقله على الرواية . بمعنى أن المعرفة بشكل عام . كانت تنتقل من جيل إلى جيل . مروية بحكمة . ولو كان الشعر مطلقاً لما أمكن حفظه واستيعابه وروايته من جيل إلى جيل . ونحن نعرف



أن النقاد العرب الأقدمين - حين كانوا ينفون غير قصيدة أو نعيها - كانوا يعمدون إلى إطلاق اسم قافيا عليها . فيقال ميمية فلان أو يائية فلان أو غيره من الشعراء . ذلك أن هذه الثقافة المتوارثة في آخر البيت . فضلا عن الإحكام الموسيقي الشديد في البيت . كانت تعين على حفظ الشعر وروايته من جيل إلى جيل . دون الحاجة إلى تدوينه .

ومن الواضح . تاريخيا . أن رواية الشعر وتدوينه قد بدأ بعد أن استوى الشعر العربي وتوضعت معانيه وأشكاله الفنية والموسيقية وما يتصل بها بالصورة الشعرية . كل ذلك كان قد استقر في الحاطية المتأخرة وفي صدر الإسلام . فحين ابتدأت الرواية وابتدأ أيضا تدوين مجموعات الشعر الأولى . مثل المفضليات وغيرها . كانت الصورة الشعرية قد استقرت وأصبحت تقليدا متوارثا من هنا نستطيع أن نقول إن شعر العصر الأموي وشعر العصر العباسي كان يسجا على نفس الموال . أو كان استعمالاً لنفس النظم الصوتية والصورية التي استقرت في وجدان الإنسان العربي

وفي عصر الخلافة الإسلامية والبلطات الإسلامية كان الشاعر يصرف غالب همته وجزء أكبر من مفسرته الشعرية إلى كتابة شعر المدح . الذي كان يلقى في البلاط . ويتوجه بطبيعة الحال إلى الأدب كما يتوجه إلى القلب والعقل . ومن هنا كان لابد أن يحافظ على جهرته ونسجه الموسيقي الضخم

ولقد جددت حياة جديدة في الشرق العربي عندما دخلت الحملة الفرنسية مصر في أواخر القرن الثامن عشر . وتوالت بعد ذلك لقاءات عديدة بأوروبا . كان بعضها ثقافيا وبعضها عسكريا وبعضها لقاء عقليا بين معطين من التفكير المحدث الأوروبي الذي بدأ في ظل الثورة الصناعية وفي ظل الأفكار المجددة التي غزت أوروبا في القرن الثامن عشر . وفي ظل التربة الإنسانية ومحاولة تحكيم العقل وغيرها من الأفكار التي عرفها أوروبا بعد عصر النهضة . وقد التقى هذا المذهب بدمج التفكير العربي الساكن الكلاسيكي . المقلد للقرون المدهرة الأولى للحضارة العربية . وقد نشأ عن هذا اللقاء أشياء كثيرة . فعمل بعضها أضر بالإنسان العربي . إذ أن هذا اللقاء كان مواجهة عسكرية في معظم الأحيان . ولكن يجب أن نذكر أنه من خلال هذه المواجهة العسكرية استطاعت التيارات الفكرية والأدبية الكثيرة أن تنشق طريقها إلى العقل والوجدان العربيين . فليس كل لقاء بين حضارتين إحداها قوية متينة والثانية ضعيفة متقلبة - ليس كل لقاء من هذا القبيل بالضرورة ضرراً كاملاً . بل لابد أن ينتج عنه كثير من الخير . خاصة في المجالات العقلية والفكرية . إذ أن المعركة لا تدور على التنازع إلى عقول الآخرين . وهو إذ يتعد . يشير لوماً من التصدي والمقاومة . ثم محاولة تركيب أفكار جديدة من خلال لقاء الأفكار القديمة والأفكار الوافدة

ولو نظرنا في مجال الأدب لوجدنا أن هذه الحضارة قد استبنت ثلوثاً جديدة من التعبير الأدبي لم يعرفها التراث العربي . فهي قد استبنت المسرح مثلاً . فقد انتقل المسرح من أوروبا إلى مصر وإلى الشرق العربي في أواسط القرن التاسع عشر . وكان معظم هذا الإنتاج المسرحي ترجمة أو تمصيراً لبعض المسرحيات الشائعة في ذلك الزمان في أوروبا . وخاصة المسرح الشعري لراسين وكوري وشكسبير وموليير أيضا في كثير من الأحيان .

واستبنت الحساسية العربية كذلك في الرواية . وبغنى ألا تقع هنا في الخلط ونقول إن الرواية عرفت عند العرب . فالرواية التي عرفت عند العرب هي التراث أو الشبه بالملحمة في التاريخ الأدبي الأوروبي . ولكن الرواية التي كتبت في أوروبا عرفت نشأت الطقة المتوسطة وانتشرت الصحف . وهي الرواية التي عرفناها في القرن الثامن عشر في أوروبا . تختلف عن الرواية الكلاسيكية التي عرفها في التراث العربي . مثل سيرة عنترة بن شداد أو سيرة الهلالية أو غيرها من السير . التي يجدر بنا أن ندعوها سيرة . وفاء لطبيعتها ونشأتها ووظيفتها في المجتمع العربي القديم .

وعمل القول إن الرواية أيضا قد استبنت ثم أصبحت الفن الأدبي الأثير عن كثير من القراء - كما نجد الآن - برغم أنها ليست نبتة عربية أصيلاً . ومازال أعمال مفتحاً لامتياز ألوان أخرى من النص الأدبي في بيتنا العربي . تبعة هذا النزوع إلى النقل أو الاقتباس . مثل البارود السيلاني . أو البارود التلفزيوني . أو الدراما الإذاعية . أو غيرها من ألوان التعبير الفني والأدبي

لم يكن من الممكن أن يحدث كل هذا التأثير في مجال هذه الأنواع الأدبية وألا يتأثر الشعر أيضاً فقد تأثر الشعر كذلك - بمعنى أن حساسية جديدة وجدت عند الإنسان العربي . ولم يعد موزونه هو الموزون العربي الكلاسيكي فحسب . بل امتدت دائرة



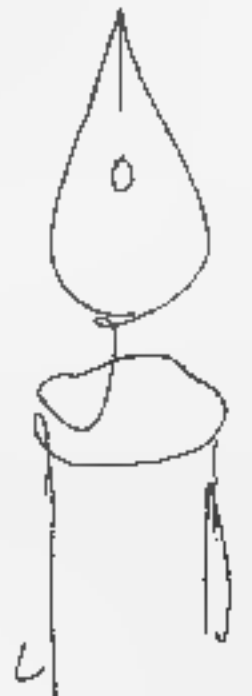
الموروث لتشمل ألواناً أخرى من الإبداع الأدبي - ونحن نعرف أن حركة الترجمة الشعرية ازدهرت بشكل ما في ثلاثينات القرن العشرين - ومن يراجع بعض الدوريات الأدبية في هذه الفترة - مثل مجلة أبولو أو غيرها من المجلات - يجد أن هناك كثيراً من الترجمات لقصائد غرقت في دماها - مثل ترجمة أشعار لامرتي - وليالي ألفريد دي موسيه - وبعض أشعار وردر ورث وكولبرج - وبعض الأشعار الرومانتيكية الأخرى - وخاصة الإنجليزية والفرنسية

أضيف إذن موروث جديد إلى موروث الشعر العربي عن طريق الترجمة والقراءات المباشرة للشعر الاجنبي في عصره ويقدم هذا الموروث الجديد فهماً لدور الشاعر يختلف عن دوره في موروثنا العربي الكلاسيكي - وهو دور المصنف والإنسان الناجح - وإلى حد ما صحن العصر -

وعندما نقرأ النفاثين لحرير والفرزدق والأخطل وهي - فيما أرى - الجانب الحي الحديري بالدراسة من التراث الشعري العربي في عصر الأمويين - نجد أن النفاثين هي في ظاهرها خلاف بين مجموعة من الشعراء - ولكنها في جوهرها خلاف بين قسمين من العرب - والخلاف يتجسد في هذه المجموعة من الشعراء وهم يعبرون عن انتماءاتهم كما تعبر الصحافة الحزبية في زمانها - فهم يراشقون بالانتقادات - ويحاول كل منهم أن يدحض حجة الآخر وزأبه - ولو نظرنا - أيضاً - إلى شعر الفرق الإسلامية في العصر الأموي لوجدنا الكبت والسيد الحميري يمثلان الشبهة - والأخطل يمثل الدولة الحاكمة - إسمهم جميعاً يقومون بدور يشبه دور صحافة العصر الحديث - وهذا الدور الذي كان يقوم به الشاعر ليس هو دوره الأصيل الذي نما الشاعر من خلاله - ولكن نظراً للظروف السياسية والاجتماعية التي عاشتها الدولة العربية كان لابد أن يكون لدى الصحافة - والشاعر بعامته إنسان فصيح - دور في هذه الحياة - وكان دورهم عادة هو دور للمدافع عن سلطة ما أو هيئة تنازع السلطة حقها

وقد انجح الموروث العربي أيضاً الشاعر الناجح - أعني الشاعر الذي يستطيع أن يتكسب بالشعر - وكان القدماء حينما يقولون إن شاعراً مثل العباس بن الأحنف - مثلاً - في العصر العباسي شاعر مجيد - إلا أنه يقصده أنه لا يمدح وأنه لا يهجو - ومعنى ذلك أن حقلاً كبيراً من حقوق الشعر لم يستطيع هذا الشاعر أن يطأه - وهناك كثير من الشعراء العرب الذين خرجوا عن هذه القاعدة وانفردوا بدواهم - ولكن يظل التيار العام هو تيار الشاعر المادح الماجي - الذي لا يعبر عن نفسه بقدر ما يعبر عما يريد جمهوره منه - فقد كانت القاعدة البلاغية أن لكل مقام مقالاً - وأن الشاعر هو الذي يستطيع أن يخاطب الناس بما يريدونه منه لا بما يريد هو منهم - الشاعر - إذن - صوت فيبت دأبته في جمهوره - وهذه الحقيقة هي ما استخدمه من قراءة التراث العربي حملة - رغم أن هناك - كما قلت - كثيراً من الشعراء العرب الذين انفردوا - حزيناً أو كلياً - على هذه القاعدة - وانصرفوا في انفراد إلى أنفسهم - مثل شعراء الغزل في العصر الأموي - أو بعض شعراء العصر العباسي - مثل العباس بن الأحنف أو في الغناء المعري في أواخر العصر العباسي - أو غيرهما من الشعراء الذين انصرفوا إلى دواهم - وعوا بالتعبير عن صوهم الخاص - لا عن صوت المجموعة - لقد أضيف إلى الموروث العربي موروث جديد - يتمثل فيما وصل إلينا من تراث الرومانتيكية الأوروبية - وما ترجمه العقاد ولولم هارلت - وما نشره ميخائيل نعيمة في كتابه المبكر - العراب - . وما استطعنا أن نتعرف عليه من التراث الشعري الأوروبي - وأما هنا استعمال كلمة موروث بمعنى Tradition - وهو المعنى الذي أشار إليه ت - س - إليوت في حديثه عن الموروث والموهبة الفردية - هذا الموروث لم يكن ليشترع الشاعر العربي من عروقه أو من جذوره - ولكنه كان جديراً بأن يترجح به وينتج الموروث الشعري القديم

إن هذا الموروث يقول - وخاصة للموروث الرومانتيكي - إن الشاعر يعبر عن نفسه - عن حساسيته - عن نظريته إلى عصره عن مواجهته النفسية وأحواله العاطفية - وهذا ما عجز به من قراءة الموروث القدي الرومانتيكي - إذن لقد أعطى صورته أخرى للشاعر مختلف عن صورة الشاعر القديم - وهذه الصورة تحدها في الكتابات الشعرية العربية في ثلاثينات هذا القرن - مجدها عند إبراهيم ناجي وعند علي محمود طه وعند غيرهما من شعراء هذه الفترة - فإذا انتقلنا إلى أفق أرحب مجدها عند إلياس أبو شبكة أو عمر أبو ريشة أو غيرهما من شعراء العربية - ولقد ولدت صورة جديدة للشاعر - هذه الصورة الرومانتيكية هي صورة الإنسان الحزين - الإنسان الذي لا يستطيع أن يصل إلى تصالح مع عصره أو مع زمانه - هي صورة الإنسان الذي يخرج إلى حلاله لكي يتاحى نفسه أو يتأملها - هي صورة الإنسان عاكفاً على نفسه - يريد أن يفهم أسرارها - هي صورة الإنسان المفرد متكئاً لم يعد الإنسان إنساناً جماعاً - كما كان الشاعر العربي القديم - ولكنه الشاعر العربي القديم - ولكنه الشاعر وقد أصبح إنساناً مفرداً يتحدث بصوته الخاص



وعُرد إلى ما سبق أن أشرت إليه وهو وسيلة التلق - وكيف يتلقى الجمهور صوت الشاعر

وقد ذكرت فيما سبق أن الجمهور في التراث العربي كان يتلقى صوت الشاعر مجتمعاً واثماً عندما أتحدث إلى جماعة لا بد أن أرفع صوته - وإن أحسن لكلامي معنى وإيقاعاً وبراً خاصاً في الكلام - في حين أنني لو تحدثت حديثاً مفرداً إلى نفسي أو إلى صديق من خلصائي فلا بد أن يكون صوتي هادئاً - إذ أنني أريد أن أصل إلى عقله وقلبه عن طريق أدبه وليس العكس - الشاعر القدم كان يريد أن يصل إلى الأذن - ولهذا كان يكثر من الإيقاع الصوتي المتحكم ومن التقصير - لكن عندما تصبح العلاقة علاقة مباشرة بين القارئ وديوان من الشعر فإن القارئ ينظر في صفحاته ويقرأها متمتعا أو بدون صوت - إذ لو أحسن القارئ هذا الصوت الجمهور لمعان لشاعر لأصبح ذلك الصوت حله في أدبه وفي نفسه - هو يريد لونا من الإيقاع الهادئ الذي يهيمس إليه - دون أن يلج عليه بالإيقاعات المتوالية الحادة

ولو استعرضنا مجموعة الشعر العربي التي صدرت منذ الثلاثينات من هذا القرن - وارحوا أن تهم الدراسات التي تعتمد على الإحصاء بهذا الحجاب - أقول لو استعرضنا ما صدر في هذه الفترة لشعراء مختلفين لوجدنا - مثلاً - أن معظمهم قد تحول من القصيدة ذات القافية الموحدة - وعندى شاهد على ذلك في شعر علي محمود طه مثلاً

فعل محمود طه لا يلجأ إلى القصيدة ذات القافية الموحدة إلا إذا أراد أن يظم قصيدة سياسية في غرض سياسي - كتعبية رعيم من الرعماء - أو اتأريخ أو الاحتفال بعيد من الأعياد - ولكنه في قصائده الشخصية أو العاطفية يلجأ إلى أسلوب التبرعات ونغمات والمردوح ومعنى هذا أن القافية تتغير في القصيدة - وهذا التحلل من القافية الموحدة كان إشارة إلى أن القافية ستصبح - خلال عقد أو عقدين من الزمان وفي معظم ما يكتب عنهما عموماً غير ملم - وكان أيضاً مشيراً إلى سمة من سمات ما سمى بشعر العربي الحديث - سمة أخرى تظهر أيضاً في شعر علي محمود طه باعتباره في طبيعة من مثلوا هذه الحركة - وهي تقصير استعماله للأحر الطويلة على القصائد التي يترجمها إلى أغراض سياسية - أما إذا أراد أن يتحدث عن ذات نفسه ويظم في أغراض أخرى فإنه ينجأ إلى الأحر القصيرة - أو إلى محروقات الأحر - وما فتئت عن علي محمود طه يصحح أن يقال عن إبراهيم ناجي وعن محمود حسن إسماعيل من شعرائنا المصريين

بقدر وضوح - إذن - اتجاهان - الاتجاه الأول يتمثل في استعمال محروقات الأحر أو الأحر القصيرة في أغراض الشعرية والاتجاه الثاني هو استعمال الأشكال الشعرية الثنائية أو المربعة أو الخمسة لا القصيدة الموحدة - وكان ذلك كما قلت خلال الثلاثينات والأربعينات - قبل أن تنشأ حركة الشعر الحديث - ولا شك أن هذا الإباء الشعري قد اتسع الآن - فبدلاً من القافية الموحدة أصبح هناك لون آخر - وبدلاً من البحر بكل إيقاعاته - النخابة أو السداسية - أصبح الحرر يعمى الإيقاعات - وزعماء بكس كل هذا كافياً للتعبير عن الحساسية الشعرية الجديدة - وهي التي تقول إن الشعر هو صوت إنسان مفرد يتكلم - وليس صوت إنسان يهتف جماعة - ولعلنا نشأت حركة الشعر العربي الحديث - ولا أريد أن أشير إلى بدايات الحركة - لأنه لا يهم في أي حركة شعرية «من بدأ» بقدر ما يهم «من أعطى» في هذا الشكل الجديد -

والمبتكرون للشكل الجديد كثيرون جداً - فإلى جانب شبيب هاشم علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبو حديد وغيرهم والحقيقة أننا لا أشعر بنقص بالزوال عن مي كتب هذا الشكل - ولكن حدث أن جيلاً من الشعراء يملكون المقدرة الشعرية وبعض الشعري كثير في هذا الشكل - بدءاً من أوائل الخمسينيات في العراق وسوريا ومصر وغيرها من أنحاء العالم العربي وأصبح هذا الشكل شكلاً متميزاً - خاصاً - كذلك - لأنواع كثيرة من التجديدات - كذلك أصبح لكل شاعر من هؤلاء الشعر «رؤيته للحياة» وبكل منهم طريقته في تركيب الصورة الشعرية - ومدخله الخاص إلى فهم الشعر أو إلى الإلمام بالشعر - لأن الشاعر يسعى جاهداً إلى أن يقبض على الشعر من خلال عتقه - وهناك دائماً لكل شاعر تصور خاص للشعر - وهذا التصور هو ما يجعل لشعره مذاقاً معيناً

أن تصويري الخاص للشعر فهو أبسط الزوايا التصويرات - فالشعر هو صوت إنسان يتكلم - مستجيباً لمختلف القيم الفنية أو الأدبية الفنية - فكيف يكون صوته أصلي وأنيق من صوت غيره من الناس - فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة والدهش والخيال وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قديراً من الحقيقة الإنسانية التي يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس - ولكن لابد أن يكون للشاعر فردية أو وحدانية - ولابد أن يكون للشاعر صوته الخاص



واستعماله الخاص للغة . لأن اللغة ملك كل الناس . ولكن ليس كل امتلاك بالضرورة إعادة ترتيب أو إعادة تنظيم . فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها كل الناس . ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الخيال والقدرة على الوضوح والأيادة .

وهناك قضية تثار دائماً حول دور الشاعر الاجتماعي . وهي قضية طرحها عصرنا . وأنا لا أريد أن أمضي في هذه القضية إلى غايتها . فإنا نرى أن للشاعر دوراً اجتماعياً بالضرورة . ولكن هذا الدور يتحدد من خلال رؤيته الشعرية فالشعر - أو الفن بشكل عام - ليس مسعراً لأحد من الآلهة في مجتمعاتنا . والآلهة كثيرة الدين والسلطة والوظائف الاجتماعية أي المجتمع نفسه أريد أن أقول إن قضية الالتزام ليست قضية جديدة على الإطلاق . بل هي أقدم القضايا التي طرحها الشعر والفن بمجرد وجودهما . فافلاطون يشير إلى قضية الالتزام وإن لم يسمه التزاماً . إذ أنه يوصي بإخراج الشعراء من المدينة العاقلة . إلا إذا نظموا الأناشيد الحماسية . وإن جميع الأدباء - عندما بدأت رسالاتها - حاولت أن تفصل بين الشعر والإنسان . وحاولت أن تسخر الشعر والأدب للترويج لها . سواء أكان ذلك عن طريق كتبها المقدمة أو عن طريق حوارها . كذلك فإن جميع الأنظمة الشمولية . مهما رفعت من أعلام . سواء أكانت قومية متطرفة مثل النازية ، أو أممية مثل الماركسية ، أو غيرها ، تحاول جميعها أن تتدخل الفن في نطاق رؤيتها الخاصة . وتعتبر كل ما يخالف هذه الرؤية فناً ضاراً . وأي دارس فينا للتراث العربي يعلم أن الشعر ابدى قبل خلال فترة النزاع بين الرسول عليه السلام وبين خصومه السياسيين قد استبعد منه ما قاله الخصوم . فلا نجد في الروايات فالرقابة الأدبية إذن قديمة جداً

لقد أعاد سارتر طرح قضية الالتزام . وكان في طرحها مرتبطاً بظروف معينة . فهو قد أخرج الشعر من قضية الالتزام بشكل عام . ونحن نرى أن الالتزام للنثر فقط . على أساس أن الشعر في إيقاعه ليس له دلالات . وهذا إهانة للشعر في الواقع . إن سارتر عندما طرح قضية الالتزام في فرنسا . بعد الحرب العالمية الثانية بهذا المعنى . كان دافعه الأساسي هو لجرم بعض الأدباء الفرنسيين الذين تعاونوا مع النازي في أثناء فترة الحرب . وإبراء صفحة البعض الآخر . ممن التحقوا بالمقاومة . لكن هل يعني هذا أن الشاعر لا مسئولية عليه ؟ إن الشاعر يتحمل قدراً كبيراً من المسئولية . ولكن مسئوليته إزاء ضميره أولاً

الشعر أيضاً فن موعى . بمعنى أن للشاعر وسيلة خاصة في التعبير . ونصور أن الشعر خاصص ما نخضع له الإبداعات الإنسانية الأخرى . التشريعية مثلاً . أو الابتكار الهندسي أو العلمي . بعد محض غلط في مناهج الرؤية إلى الأشياء . والشعر يسمو من داخل التراث الشعري . والحوار الذي يدور في نفس الشاعر هو حوار بين تراثه الشعري وبين العالم . وإذا لم يرتبط الشاعر بتراثه الشعري كما يرتبط بالعالم فلا مجال لعمده شاعراً . لذلك نجد أن كثيراً من القصائد حسنة الأغراض والأهداف لأنها تعبر عن معان يحبها جميعاً . كأن يكتب شاعر قصيدة مثلاً عما يجري في الشرق الأقصى . تدور حول هجرة سكان كمبوديا وشقايتهم ومعاناتهم . أو أن يكتب شاعر آخر عن عرض المستعبدون سيظهرهم على المستعبد . إن هذه الأغراض لا تبرز إطلاقاً عند القصيدة جيدة . بل لا يدخل في اعتبارها على الإطلاق كفاءة أدب وكمثوق شعر . لأن القصيدة لا يشفع لها غرضها . وإنما يشفع للقصيدة ما علقه في مجال الشعرية الشعرية

ويبقى أن يطرح سؤالاً هو : هل هناك شعر ضار ؟ بمعنى قياس جودة الشعر أو عدم جودته بمقياس النفع والضرر للإنسان وهل يستطيع أن يقول إن أشعار أوفيد أو أشعار أبي نواس التي يتحدث فيها عن شذوذه الجنسي . أو أشعار بودير التي يرسم فيها صورة مسرفة في قتلها للخيال الأنثوي وللخيال الكوني بشكل عام ؟ فهل أضرت هذه الأشعار بالإنسانية ؟ لا أظن أن مجرؤ على القرب إن هناك شعراً ضاراً . ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة في النفس التي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو غيرها . فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى في النفس . منطقة سيجة . تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء . وأن توفق بينها . إنها تلك المنطقة التي تذهب إليها تجارنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا لتكون ما سميه بالحساسية الإنسانية . وعندما يتم شمل السبح الشعري أو التراث الشعري أو القراءات الشعرية كلها في نفس المتذوق . تكون لديه رؤية بعينها . فقارئ التراث العربي إذا قرأ شعر أبي نواس وقرأ أبا العلاء لا يحس أنه يقرأ في عالمين متماثلين بل عالمين متكاملين . فأبو نواس يعبر عن وجهة نظر الإنسان المسبح بالحياة . وأبو العلاء يعبر عن وجهة نظر الإنسان المتشائم الكاره للحياة . ولكن كليهما - في نهاية الأمر - يتجاوز مع الآخر داخل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التي سحيا حساسية الإنسان . لهذا لا أحرؤ على القول إن هناك شعراً ضاراً بهذا المعنى



أعود إلى مناقشة فائدة قراءة التراث الشعري والاقتراب من عالم الشعر . إن هذه القراءة تساعد على تكوين الحساسية الإنسانية . وإدراك انساني وفهم الإنسان . ويزعم بعض النقاد أن الطيعة لا مبالية . ولا معنى لها . وأن الفن هو الذي يضفي عليها المعنى . فالغاية لا تبرر الوسيلة ما تبرره لوحة تصورها . وربما ترجع رؤيتنا واستمتاعنا بجمال الغاية إلى لوحة شاهدناها في رسم مبكر

بني لا أريد أن أذهب إلى هذا المدى . ولكي أعترف أن قراءتي مثلاً لمسرحية عطيل لشكسبير جعلني أقدر على فهم عاطفة الغيرة .

بدن فانداني الإنسانية يوضحها الاقتراب من عالم الشعر والفن بشكل عام

الشعر أيضاً لا يروح لما اصطلاح على تسميته بالفصائل . ولكن لما نستطيع أن نسميه القيم . وهي كلمة أعني من الفصائل قدراً وأوسع مدلولاً . فالفصائل متغيرة ورمزية . أما القيم فثابتة . بمعنى كونها أكثر رسوخاً في النفس من الفصائل وتظل العصبية معيارية خاضعة لزمها وظروفها . في حين تبعد القيمة عن هذا المفهوم فالخلق والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها . تتمتع بقدر من الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية . ولعل هذه القيم هي التي ترسخ في أذهاننا من حصة قراءتنا للتراث الشعري والأدبي بشكل عام . أما أنا ، ابن العالم للعصر . فأجمل هذه القيم في الصدق والحرية والعدالة

إن للشاعر دوراً أخلاقياً . وكذلك فإن لكل المرحوم غاية أخلاقية بالمعنى الأشمل للأخلاق . فلا تقاس الأخلاق هنا بمقياس الخطأ والصواب . بل بمقياس الجمال والقيح . حيث يصبح الكذب فيهما والصدق جميلاً . ويصاحب رفيق الحاسة الخالية رقي مماثل في الحاسة الأخلاقية . والحكم على أخلاقية قصيدة ما يكون بمقدرا صدق الشاعر فيها مع نفسه . حتى لو لم نطق معه في موقفه الأخلاقي . إذ أن تعبير الشاعر عن عداوته في صدقه مع نفسه يرسخ في أذهاننا فضيلة الصدق مع النفس . وليس رذيلة الفعل إلا أخلاق الذي يتحدث عنه .

وإذا تحدثت عن الشعر والتصوف أقول إنني أحب التجربة الصوفية . ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جداً بالتجربة الفنية إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد . قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب . كذلك الحال للصوفيين إن الإنسان يضيء في طريق الصوفية . يجتهد ويتعب . ولكنه قد لا يبط عليه شيء أو لا يفتح عليه شيء . وهذا الفتح ليس إلا تنزلاً من الله

كذلك تقرب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء . بعض النظر عن ظواهرها إن التشابه في واقع الأمر كبير جداً . وفي اعتقادي أن الأدباء في مجلاتها الكبرى هي التصوف . ذلك لأن الدين إذا اقتصر على العبادات الشائعة والمعاملات اليومية . دون محاولة الاقتراب من جوهر الحقيقة . أصبح لوماً من ضبط السلوك الإنساني . لكنه يجب أن ينتقل إلى مرحلة أعلى حتى يصبح لونا من الطمأنينة النفسية أو المكنية . وهذه المرحلة هي ما عبر عنه المتصوفون المسلمون والمسيحيون واليهود والمندوك . وقد رأيت منهم الكثير وكل هؤلاء يحاولون الوصول إلى إدراك الحقيقة الكونية العليا

وإذا كان في النهاية أن أتحدث عن إضافتي الخاصة إلى الشعر العربي فإني أؤثر أن أترك هذا للنقاد . ولكي أستطيع أن أشهد ملامحي في عشرات الشعراء الشباب . وهذا قد لا يرضي كما قد يتبادر لبعض الناس . فأنا أحب لمن يعنى أن يقرؤني مقننين عن حيوي . وأن يحاولوا أن يتجاوزوني وأنا وحلي

لكنني أعتقد أنني أضفت في مراحل مختلفة بضعة أشياء . أولها هو اصطلاح لمحة الحديث الشخصي الخفيف في القصيدة الشعرية . على نحو أفقد القصيدة العربية كثيراً من خطايتها الزائفة . وثانيها إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفني . بحيث يخرج قارئه بأن في وجهة نظر في الحياة والكون . وثالثها إضافتي في المسرح الشعري . ولعل هذا هو أهمها جميعاً . ولقد اخترت القالب الكلامي مسرحي الأولى «مسألة الخلاص» . وكانت تعتمد على فكرة «سقطه البطل» الإغريقية . وبعد ذلك تعددت في الاتجاهات فهي «البن واخون» كان جزء من التجربة لغوية . وكان السؤال الفني في المسرحية هو كيف يستطيع أن يروض الشعر لأموال الحياة اليومية . وفي «بعد أن يموت الملك» . ومن قلها «الأميرة تنظر» . لحأت إلى عالم الأساطير . لا بمعنى الاستمدة من الأساطير . بل بمعنى خلق أسطورة جديدة . ولعل عريت في مسرحياتي . وخاصة «مسألة الخلاص» . عن الإيمان العظيم الذي بقي في ثقافتنا لا تشوبه شائبة . وهو الإيمان بالكلمة .

مسلة عبد الصبور

أصوات العصر

□ شكرى محمد عياد

في تلك الس إلى يفتح فيها الأهل من شقاوة ابهم . ويشهدون ارتياحاً عندما يسرع البيت من شره . لولا خوفهم - إن كانوا ممن يؤمنون بقيمة التربية - أن يجلب عليهم من المتاعب عارح المنزل أكثر من يسب لهم من صداد إذا بقي محبوباً بين جيرانه . في تلك الس يوجد أطفال يفرعون الآباء هذونهم ويرجعهم الشريعة إلى الاحتباء . ربما تذكر الأب أو الأم هذا الطفل الغريب فراح يبحث عنه بجده متوارياً في ركن مهمل من البيت وفي يده كتاب لا يشد إليه بصره فقط بل حواسه جميعها . فإذا انتبه إلى الواغل الذي لا حيلة له في دفعه . ارتبك بين الحجل والقلق والخط . ودعا الله في سره ألا يفسد عليه خلوته بسؤال عن كنه ما يقرأ . هذا الصبي المسكين سبطل - في أغلب الظن - مشدوداً طول عمره إلى تلك الأصوات العيدة التي يسمعها من خلال الكتب . ولعله أن يصبح كاتباً أو شاعراً . لأنه فتح - دون أن يدري - باب تلك الحجرة المهرمة التي عدلنا عنها قصص ألف ليلة وليلة . ولكنه لا يلبث في ذلك العالم السحري ليعود منه بالندم . بل يظل محتفظاً بالمفتاح في جيبه يردد بيه وبين العالم المعهود . لا يستمرئ لذة الحلم . ولا تطيب نفسه غلابة الواقع . فهو يسبها في نمر أشد من الندم : إنه في عذاب دائم

وفاته (مشارف الخمسين) . وسجل ملاحظاته النقدية حول قراءاته الواسعة في النقد والأدب العالميين في عدد من كتب «مادام بي صبح التاريخ» . «أصوات العصر» . «قراءة جديدة في شعر القديم» . «دقيق الكلمة» . «مدينة العشق والحكمة» غير أن لا يد يد المقال أن أكتب دراسة عن عبد صلاح عبد الصبور - وإنه حدير بدراسة مستقلة . إنني أريد أن أسير الصبي من عيشه . الذي كان يمشي مع محدولين وسراويله في ممرحراك . في حواره الذي يتشعب مع أصوات العصر من نقد شب إلى أن مات

فقد أشبه صلاح عبد الصبور - كي أنهى العقاد من قبل - به «حكاه» يردد ما يقرأ من كلام الغربيين بل كانت مهمة أبي صبح صلاح أشبه نقد أبي العقاد بأنه «هل معنومات يعرفه في دور معارف الإحاطة» . أما صلاح فكانت مهمته أنه يفرص على شعر عربي حساسية الغربيين - أي أنه يعرف بعض معنومات ولكن حو - أن يعرف . ووج شعر عربي ضمه

«إد على الصبي أشواقه المذمومة . وأمداه الصانعة . ومثله إمارة . فسدحلي في حرة أخرى أشد عراة . فقد أصبح هو نفسه - كلاماً - وهو سامل هذا الكلام كما يتأمل صورته في المرأة . وكما حصر به حصر أشبه بالحبول وهو سامل ذلك الخيال من هذا إلى هذا من العبد أو هاتان شخصان أو هذا الألف الأخير أو المقطع» - بصري من شعره أو برة يمزج من الدهشة والإبتكار . ولكنه لا يسم نفسه بالخبول لأن هذا حقيقة لأشك عنها . وهي أن هذا الشيء الذي يسببه قصيده أو قصة أو غزلية . أو لا يعرف كيف يسميه . شيء له كيان مستقل عن كيانه . وهذا يصبح نافذاً لنفسه . كما تعبير صوفيته في عرءه . فصيح فارناً نافذاً . ومن البعد - التأمل فيما يقرأ يستقل بسهولة في التأمل في لحبه والأحبة . وربما دانت الفطسة . وربما سمع سامس فيسوي

حدثنا صلاح عبد الصبور عن هاتين المرحلتين من حياته . من حدثنا به من «خيال في الشعر» - وفي تقديمه للقصائد التي احتاجها لعل محمود صه ثم في مقالات التي نشرها في مجلة «الدوحة» القطرية سنة

رئيس المعرض من هذا المعالي دفاعا ولا جدلا . ولكنه يرمى إلى
تدعيم استقراء متكامل لمادة هذه المداعوى . وعلى القارئ بعد - أن
يستخرج الحجة بنفسه

- ١ -

لم تكن الصورة التي قدمها في صدر هذا الحديث - صورة العصى
التي كتب على قراءاته السادة - مجرد إضافة قصصية لتحليله المقار .
ولكنها كانت إشارة إلى الامتزاج الذي شعر به الكاتب الأصل - مد
تفتح وجهه - بين عالم القراءة وعالم التجربة . ويبدو أن هذا الامتزاج كان
هو بصورة خاصة لدى صلاح عبد الصبور . ولأرجو أن يسمح لي
القارئ بأن أورد هنا نقطة من ذكرياتي الشخصية عنه : في إحدى
أعيان الجمعية الأدبية المصرية جازنا صلاح مهموماً يستزعمه -
كعادته - بالصحة المرة . وقال إن صديقاً من أهل بلدته جاء إلى
القاهرة منذ أيام ليعرض نفسه على أطبائها . وظهر أنه مريض بمرض
عجيب . وأن أيامه في الدنيا أصبحت معدودة . وعلمنا أن هذا الصديق
كان رجلاً من أصحاب الحرف - لا أذكر الآن حرفه بالضبط - يوى
الادب . وأنه أرشد صلاحاً في قراءاته الأولى . وغلب إلى الآن - وما
أدري إن كان حقيقة أخبرنا بها شاعرنا أم ظنا ظنته - أنه للسؤل عن
معرفة صلاح المبكرة بشعر المتنبي وأبي العلاء - فقد كانت العلاقات
الشخصية غالباً ما تجر عند صلاح علاقات - ولا أقول قراءات - أدبية
هكذا عزفه بلور المذهب باليوت . وعزفه عبد الغفار مكاوي بلون
وعزفه - صديقه كريمة - كما يقول - بيبي وأودن . كما قدّمته
« صديقه كريمة » أخرى إلى عام أروى الأمريكي ولم نذكر

ولو عبر صلاح فار عن نفسه مثل هذا الكلام لحسبه شريفاً في
مدينة الأدب . لا يعرف أين يتجه . حتى يأخذ بيده رجل طيب (أو
امرأة صبية) من أهل المدينة . ولعل صلاح - في صدقه ووداعته - لم
يكن ليحسني أن يرى بهذه البهجة قدر حشيشه من بهجة أخرى هي في رأيه
قاصصة ظهر ومبنة وجود . بهجة التكذب . أما الحقيقة فهي أنه كان
طبعة حريف على ألا يعرفه شيء . محباً صديق الحب للحياة . يعرض
نفسه بشجاعة لكن مؤثراً . دائم الحوار مع الأشخاص والأشياء .
ومن ثم فهو يشخص الأشياء كما يشخص الأشخاص بطريقة تلقائية - على
ما يبدو - ثابتة في أصل تكوينه . إن كل شخص عرفه صلاح في
حياته . مفكراً أو إنساناً . أصبح « شيئاً » له قيمة معينة في هذه الحياة .
يتفتح عهداً أو يطوى عهداً . وكذلك كان لكل موجود من موجودات
طبعة . أو مخلوق من مخلوقات الإنسان . وجود شخصي أعطى أمثلة
قيمة . قصيدة « الشمس والمرأة » في ديوانه « تأملات في زمن جريح » .
قصيدة « أغنية للقاهرة » في « أحلام الفلوس القديم » . وصفه النثرى
بمدن الأمريكية - مع أنه أقرب إلى الريتاج الصحفي - في حياته
« سباحة ثقافية في أمريكا » (دوني الكلمة)

وقد نطق صلاح في معصب « سياحته الثقافية » معمداً على
نفسه . كالسائح العرب الذي سير وحده مستكشفاً في مدينة يعلم أنها
سكنت هذه ملايين امراء أو ملايين . ولم يقتصر في هذه السياحات

التي صاه على الأدب والفكر . بل صمم فيها نص التشكيك أيضاً وأصب
النص أنه اعتمد فيه على ديارته تحت حب العلية . على الرغم من
علاقته الوثيقة بكثير من المثاليين

إن الحراجيم عالم بين شخصين . ووجود ثالث هو مرمر في
النص والفكر كما هو في الحياة . لذلك كان صلاح يؤثر أن يبق كاسه أو
شاعره على أفراد . يقول في تدليل مسرحيته « مسافر ليل »

« عند خمسين سنوات التقيت بالمسرحي العظيم (يوجي
أوتسكو) في مسرحية الكراسي . حيث كان يعرفها مسرح
الحب القاهري . وما كاد العرض ينتهي حتى كنت قد نويت أن
أدخل عالم هذا الكاتب العظيم . وسعيت إليه من خلال معظم
أعماله . وكنت في مذكري الشخصية هائل أن اكتشاف عظمة
أوتسكو كان من أجل الاكتشافات التي عرفها في حياتي .
وأصغته إلى ذخائري كما أصغيت شكسبير وأبا العلاء المعري
وتشكرف من قبل . ولست أعني بالاكتشاف أني كشفت سرا .
ولكني أعني أني فهمت هؤلاء السادة العظام فهمي الخاص .
واستطعت أن أقرب منهم بحيث بدا لي منهم جانب عرفته بنظمي
وآثري دون أن أستهدي تحديث النقاد والمفسرين . لقد حدثوني
حديثاً مباشراً وودوداً من خلال إبداعاتهم العظيم »

ولأن قراءاته كانت علاقات شخصية يعقدها عبر الأرواح
والمسافات . فقد كانت بالصورة علاقات متخيلة . ولم يكن يسبب
في اختياراته إلا بذلك الصوت العميق في دماغه . ربما كان ذلك
« صوت كامنة في حس الصبي ابن العشرة » الذي طرد هرب إلى ركن
من الدار الرأفة ليكني مع أبطال المتلوطي . وربما كانت في أعماق
ذلك الصوت الفصل واسع كثيرة من القرون الخالية . بعضها يصله
بتجارب قومه . وبعضها يصله بتجارب الإنسانية كلها . وبكى ذلك
الصوت الطفل - العليل - كان عرضة لأن يتحول ويتبدل كثير عند
اختلطت عليه شتى المؤثرات . وكان من الممكن أن تنف أوتارها إن لم
تعهده القراءة المستمرة بالفصل والتهديب . بعبارة أخرى : إن
« التشكيل » الذي عوى به شاعرنا . ولكنه تحدث عنه كما لو كان شيئاً
يتعلق بالصفة الشعرية وحدها . لابد أن يتناول صميم الفكر أيضاً
ومن لا ينسج بهذا الحكم . ولكننا هنا ابتداء . لأنه يمثل خطه النور
الطبيعي لدى كل قارئ ذكي . وبينما يستقرى المؤثرات الفكرية المتضعة
التي تعرض لها صلاح عبد الصبور . منحجب في ضوء هذا العرض . فإن
وجدناها لديه مشكلة متاسة الأجزاء . في معرض شبه بأصوحا . فهو
ناقل لاحظ له من أصالة . أما إن وجدناها تتداخل مع تجاربه الفكرية
والعاطفية والعملية في صيغ واحد . بحيث يصيبها ما يصيب هذه الحياة
من اضطراب ونشبت . بل اختلاط أو تداخل أحداً . فهو شاعر
مفكر . وهو قبل ذلك شاعر أصيل

- ٢ -

« بكى الصبي أربع حرج من بيضة المتلوطي حتى دفع في أسر »

ولست أنا الحكيم وهين مجسه بلا لرب
لأنى لو فعلت محبى لقصيت من صغبر
ولست أنا الأمير يعثر في قصر محض الليل
يناقه عفيه

ومعلقة من الذهب الصريح تطل من فيه
بل إنه في إحدى قصائده هذه الغدرة يحق صورة «الصلح»
لصورة الشاعر التي - صورة النقص لأليف مقروء

وسجل في الركن الثاني قطبي ألبين
مقررين
تحسس ما أفتت أيام الدل على وجهي المكشود
وعلى حديثك من الألم الممدود
وصورة القمر الودود

«ماذا يب العريان إلى العريان
إلا الكلمة

والجلسة في الركن الثاني .. قرمين ودودين
صغرا صغرا .. حتى دقا
في قلب العاجز ماذا يلقى العاجز إلا الحب المعتل ؟
«يا عجمي يا عجمي الأرحم»

ويبدو أن صورة «البطل الصمد» قد أصبحت - ولا سيما أنه رثا
لدى كاتب عربي معاصر - «اكتشفه» كما اكتشف غيره . وقد علم فيها
بعد إنه كان «سباقا» إلى خلق هذا النموذج الذي شاع في الرواية
الحديثة . وهو إبراهيم عبد القادر المازني . ولم يزل هذا «البطل الصمد»
يرتفع شاعرا ويعاديه حتى سرى في دمه وخامر روحه . وعلى التناقض
الكبير في تجربته النمسية - تناقص صاغ منه في الواقع المر - هو أنه ظل
مورخ القلب والروح بين سوريمان وأبطل العدمي

وقد قادته سياحاته الثقافية إلى للمادية الجديدة أولاً . ثم إلى
الوجودية (التي تدلن بالكثير لمعلمه الأول بيشه) . ورست به أخيراً عند
لا أدريه الميث . ولكن العجيب أنه في أثناء هذه التحولات كلها كان
يقف بالمتصوفة . ويحاول أن يتعلم من إلهوت . وكان الأولون يمثلون
إجابة للروح . والثاني يمثل إجابة العقل . فكلامهما يعبر - بصريته -
عن إيمان بالطلق . في حين كان طريق المادية الحديثة هو طريق التسيب
والانتماس في التاريخ . وهو ضرب يمكن أن يؤدي بسهولة إلى بوحودية
(وقد افرقت للمادية الحديثة والوجودية بالفعل لدى كثير من معاصري
عبد الصبور - اقرأ مثلاً «تجريب الشعرية» لعبد الوهاب البياتي) . ولم
تكن فلسفة الميث أو اللامعقول في حقيقة أمرها إلا إيقالاً في السيرة .
ووصولاً بها إلى حالها الحديثة

إن من عبد الصبور الشاعري الذي عرف عنه وصيحت به كتاباته
م يكن يوماً أو مرة أو نعلنا على إحق . ولكنه كان يعني أن شيء مشبه
تجربو . وأنه كان يسجع مختلف لأدق حث عن حوافه . وقد أنه -
يبد قط في حواف مريح . فقد ضلت أرحله سبله الوحيد . ثم ضلعه
هذه الأسئلة عند بعض - لموهلة الأولى - «ما كانت ميتة رعية حائجة

حلب كان تأثيرها لفكري في عصرها وقومها أعظم بكثير من تأثيرها
التي . أما أوجها فهو التساقى جيران . الذي لم يكن ترمده على الملاحة
التقليدية إلا حرة من ترمده على معتدات يومه ويقالندهم الاجتابة
نور صلاح به قرأه . الأجمة المتكسرة . والأرواح المتردة .

ولعله . حين يكي مع سلمى كرامة وحييا كما كان يكي مع أبطال
سقوطي . أصعب بشجاعتها أيضا . ولعل قصة «خيل الكافر» قد
بعثت في نفسه شيئا من الترد لا الإشفاق محب . وقاده جيران إلى
بيته . وهو بعد مراهق في الخامسة عشرة . هنأ . هكذا تكلم
ررافشت . في ترجمة فليكس فارس . ولابد أن تأثير هذا الكتاب
العاصف لازمه زمنا طويلا . ولعله لم يرايله قط . وتستطيع أن تعد
قصائده في ديوبه الأولى . «الناس في بلادى» و «أقول لكم» إلى
عنها ررافشت طله الكتيب «الناس في بلادى» . «الملك لك» .
«الحرية والوث» . «وينحدث صلاح في سيرته الأدبية» «حياتي في
الشعر» حديثا ملؤه الإعجاب عن بيشه وكتابه . هكذا تكلم
ررافشت . وبنقل فقرات من مقدمة ترجمة إجليزية حديثة هذا
الكتاب . يدفع صاحبها عن بيشه «همة الأوبة الروحية للبارية
والعصرية» . ويعقب عليها بجملة حرة أن يتعلم منها «الكتيرون» «مساكن
دب كتابه» «هذا عرض سريع لبعض فقرات المقدمة» التي سمعت
سها كما يسمه الإنسان بتربة صديق على لسان محام ذوب اللسان . قال ما
لم يستطع أن يقله . مروداً بأسانيد القانون . وخلق أن صلاحاً قلها نقل
أبيه درس أو ناقد . فهو يؤثر أن يتحدث عن الجانب الذي «اكتشفه»
وحبه في كتابه أو شاعره . ولكنه كان هنا في حاجة إلى كلمة دارس
الفلسفة . أما الجانب الذي اكتشفه في بيشه فقد ظهر في تلك المقصائد
حي ذكرناها . ولعل الأهم أنه تسرب في نسج شعره . في تلك
سحرية المرة التي ضمت تردد لمعانا خلال دواوينة ومسرحياته .

م يستمع ررافشت أن يعيش سلام مع الإيمان الساذج في قلب
النصي الرقيق الذي حاول ذات مرة أن يعسل بل حافة من الوحد العسوي
عن صريق لإفراط في العبادة . لقد حمل الديوان لأول قصيدة واحدة
على الأقل . عبرت عن هذا الإيمان الساذج تعبيراً حيوياً بعد إلى الأدعاع
أعنى «طاعور» في «جيتجاني» . هي قصيدة «أهية ولاء» . وقصيدة
أخرى على لا أحصى فهمها حين أقول إنها تعبر عن الانسي لعقد ذلك
الإيمان هي «الإله الصغير» على أن الشاعر . ربما تعا لتصبحة
ررافشت - م يستمع أن يتصور نفسه سوريمانا أو في طريقه لأن يكونه
رما كات «أقول لكم» صدى «ررافشت» بيشه أو «هي» حيران .
وكيف صدى صمد . ولا أحدث ها عن فهم الشعرية . بل عن
ج من شقة وحي به عو . إذ تشير إلى العبادة التي تردده الأناجيل
«أحق أقول لكم» وفي لمصيدة . عدا ذلك . محاب من سيره السند
سبيح . ولكن شاعر يقول في المقطع الأول منها

«وأعم أنكم كرماء
وانكم مستغفرون في التقصير» . ما كنت أيا الطب
ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن تقتصر المني

تدور كلها حول تقايم أدبية مبريقا الأمدية - الله والكون والإنسان - وهذا وهم ينشئ بكثير من الآثار الأدبية - والفكرية - وواقع الحال أن الإنسان - ولو كان شاعرا أو فيلسوفا - لا يترك أبدا هادئ البال يفكر في سر وجوده على هذا الكوكب - ويكن الأسئلة التي تلتقي في كيانه تتبع دائما من ملامسته للواقع - والشاعر بالذات لمحق الناس أن يكون إحساسه بهذا الواقع عميقا ودقيقا وحادا - وأوعى من ذلك في الوهم القول بأن مشاعر حزن والملل والسأم مستوردة من العرب المهترئين إلى (إليوت بالذات) ، وكأن شرقنا العربي قد حلا من أسباب الحزن ! وليس هذا محال القول المفصل - ولا أوانه - في الدلالات الحية - الترمائية والنيكائية - لشعر صلاح عبد الصبور - وإذا كان صوت شاعرنا في التعبير عن هذا الحزن قد أشبه صوت إليوت ، فإن حزن عبد الصبور يراى سرور مثقف مصري في النصف الثاني من القرن العشرين - وأظن أن قراءه من الإحليل لن يخطئوا خبرته الخاصة - نعم إن عبد الصبور اختار أن يصحح من اصطلاح الشعرى القديم (بتعبير بلو الديب) ليستمد من تراث ثقافي أوسع ، أو جهد في توسيع إطاره الشعرى (بتعبير مصطفى سوييف) حيث دحنت في معانيه معان طرقتها الشعراء المربيون - وليس من الصبر على باحث مدقق مولع بتحقيق الجزئيات أن ينقصه عددا قليلا أو كثيرا من هذه المواضع - على طريقة نقادنا العذباء في إحصاء السرقات الشعرية - ولكن هذا البحث لا يمكن أن يفتقد الحكم على قيمة لشعر نفسه - فهذا الحكم يتطلب أدوات أخرى وهي أن أشير في هذا المقام إلى البحث المتقن الذي نشره الهند للآسي (فصول ٤ : يوليو ١٩٨١) عن «أثرت - س - إليوت في الأدب العربي الحديث» ، فقد حرص كاتبه ماهر شفيق فريد على أن يبينه - في ثنايا إحصائه بملاحظات عبد صلاح عبد الصبور وغيره - إلى أن النقاط تترك المعاني - أو اختصارها - من هنا وهناك يفسد الشعر - وأن الأثر المعتبر في النقد هو مائس الحساسية الشعرية - على نحو ما يجده عبد صلاح عبد الصبور

وإذا كان الزمن هو الحكم الأخير في جدوى مثل هذا التعبير (كما أشار بكاتب في حتام مناه) فإن النقد يستطيع - على الأقل - أن يشير إلى موقعه في معاصرة شاعر كلها - والمثاقل احاصر بلنزه - فاصدا - جانا وحدا من هذه معاصرة - وهو الخاسر الثماني - مكتوبا بالإشارة إلى عمق ارتباطه بالمشكلات الحيوية التي عاش صلاح عبد الصبور ومات وهو في صراع معها - ومن ثم يمكن أن يعد ملحقا مناسباً لدراسة أدبه - وليس أكثر من ذلك - وإذا كانت - وحاجة التصوف للسلبي وعقلانية إليوت النفسية (ومن خلافا كل الكلاسيكية الحديدية) مصداق إليها الشيء الكثير من تعاليم بيتشه (ولاسيا عقيدة السوبرمان وعقيدته جدد الخلق) قد احتشدت ساعرا في صباه ومهاج شابه - ولأزمته إلى آخر عمره - دون أن تتدهر - مخرجا من لأرق الذي يعيشه للنصف العربي في هذا عصر - فقد صفت - على الأقل - في أيها جعب «الشعر هو قلعه وحلاصه

أنا مصروب وأحب صلي
وحملت عن الناس الاحرار
في حب إلي مكنوب

لم يسلم نلى من صعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر
عاشت ليهدينى
لأفر إليها من صحب الأيام المضى
إن نجف فجهوة إدلال لا إدلالو
أو نحن .. فيا فرحى غرد ! يا نعمة أيامى عردى
ياغبورة !
يا أصحابى ! يا أحنانى !
حيوا مولاي الشعر
سلمت في - من عفى أيامى - الكلمات «
(أغنية حضراء ١)

ولمذا جعل عنوان سيرته الأدبية «حياتي في الشعر» (أحب أن أفهم هذا العنوان على كل الوجوه التي تحتلها العبرة لعويا ونحويا) - وجعل الفصل الأول منه مقارنة بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية على أن «إيمانه الشعرى» - إن صح هذا التعبير - كان يصطدم بواقع كالح - ويعرض كل يوم لامتحان حسر - ومن هنا أحدثت صورة «البطل الضده» (العارض المهزوم - المعنى المأجور - المحتال) نمو إلى جانب صورة البطل (الشاعر المسمى) - التي لم تزل تتصامل - وقد حذر أن نصف هذه العناصر بأنها «ثوابت» في سيرة عبد الصبور الأدبية فإن رحلاته المستمرة - من الماركسية إلى الوجودية إلى العيشية - كانت هي «التعبيرات» التي دلت على حاجة هذه «الثوابت» إلى دعومات من الخارج - وسرى - في الأقسام التالية من المقال - أن عبد الصبور كان يستعين بكل دهامة من هذه الدعومات ليتجاوز أزمة فكرية معينة - فإذ عادت الأزمة إلى الظهور في شكل جديد بحث عن دعامة أخرى - هذ تشبه نفسه للعناصر الثابتة والمتغيرة في تكوينه الفكري - وربما ساقته إليه كلمة «الثوابت» - فلكي نلبي للمعاني غير المقصودة في هذا التشبيه سوف تشيها آخر محتملا : إن هذه العناصر الثابتة كانت أشبه بامعة التي يحملها المسافر لحظة طويلة - وما نسميه «المتغيرات» كان كالزاد الذي يتروء به في كل مرحلة

- ٣ -

كانت المرحلة الأولى هي المرحلة الماركسية - وقد بدأها عبد الصبور قبيلا تخرجه (١٩٥٦) - ودامت إلى وقت ظهور ديوانه الأول (الناس في بلادى ١٩٥٧) - وأحدثت في الفتور بين هذا الديوان وديوانه الثاني (أقول لكم ١٩٦١) - ولم يبق منها بعد ذلك إلا مثل ما يبقى من ذكريات علاقة غائرة - ويبدو أن اتصال عبد الصبور بالماركسية كان عن طريق بعض «المثقفين اليساريين» وأكثرهم - في ذلك العهد - لم يكتفوا على حظ كبير من «الثقافة» - بل كانت «الثقافة» في قاموسهم سمة - ومارت ذكر قول واحد من دعائهم عن أحد الناس - وقد أراد أن يندم - «إنه مثقف بكل عيوب المثقفين» - وقد ردد عبد الصبور هذه النعمة في قصيدته «السلام»

وهناك في ظل الجدار يظل إنسان يموت
ويظل يبعد ، والحياة نجف في عييه ، إنسان يموت
والكتب والأفكار مازالت تسد جبالها وجه الطريق
وجه الطريق إلى السلام .

«ورفاق طيول
وعنا لا يملك الواحد منهم حشو فم
ومجرون على الدنيا خفافا كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبء كبير وفريد
عبء أن يولد في العتمة مصباح وحيد»

وعنا كان من المناسب تشجيع هذا الشاعر على يتحدث عن «و»
مروياتين (عنا لا يملك الواحد منهم حشو فم) يمشرون بعالم جديدة
(يولد في العتمة) . ولكن لاشك أن النزعة البورجوازية رومنتيكية
المرسبة في أعماقه هي التي جعلته يصور هؤلاء الرفاق «خفافا كالنسم» .
وهو وديعين كأفراخ حمامة» . بدلاً من تصويرهم أبعداً إيديولوجياً ومن
الحقائق المكررة أنه ضمن هذه القصيدة يبين بقول بطل العيب إنه
أخذها «بعضها تقريباً» من إليوت (يشير إلى هذين السطرين في «أعنية
حب الفرد - ج. بروفوك»

إني لست الأمير هملت . ولا يناسبني أن أكونه
إني ميل في حاشيته - واحد يرفع
ليكر الموكب ..

والحقيقة أن عبد الصبور تصرف فيها تصرفاً غير قليل (مستثراً
من ذلك تراث إليوت الشعري . ولكن كان يجب تشييد بقية إلى أن قصيدة
يموت نفسها لا تستلزم على سبيل النقص من عن سبيل منافسة
معروف أن قصيدة إليوت تصور عن عالم متحضر . ينتمي إلى صفة
أرسطراطية . هل حين أن قصيدة عبد الصبور تصور حب شاب فقير
يتحرق شوقاً إلى العدالة . ويضحي من أجلها بكل شيء حتى يور عييه
لقد حاول الشاعر الشاب الغيب القلب في هذه القصيدة وغيرها (ولا
يسمح المقام هنا للإكثار من الأمثلة) أن يرحم النقطة النقدية الهامة
«إليوت فنان عظيم ولكنه مفكر رخيص» . في عسل «الشاعر فنان» بصفة
المتقدمة وملاحظاً بمصنوع تقديمي لم يكن هناك . هو «كثير» مصعبه من
هذا ولا أدري أي الأمانة التي عرفت عنه ما جعله يأتي بهذا سطر
«واضح بالنسبة لأي إنسان فراء إليوت ولو مرححاً» حتى يدل على مبالغ
من أم حاسنة الذية . حتى ولو كانت غير رجيح . فقد اثبت في هذه
الديوان بعبارة أنه قد أصيب قادر على أن يفتح من «عوا» حربه وضميره
وحدهما . وحبه قصيدته «طفل» و «ولاء» . هدته إلى أن يقل سطري
إليوت إلى سياق مصاد لسباني الأصلي يكسب القصيدة الجديدة صانع
التقيصة ومذاقها اللادع ؟ قد يكون هذا أو ذاك . ما فرضه به هو
في انحناس خاطئ . طمعا في أن يوصف بالتشابه (كم رغب بعض
النقاد) فاسهام لا مبرر له

ومره أخرى ألاحظ أنه لا يلمز اللبيب ولا لويس عوض تشبهاً إلى
مغزى هذه المحاولة . وأعرض أن ذلك راجع إلى أنها أغمضا أعينها عن
الناقض الذي وقع فيه الشاعر حين أراد أن يحشر دأبته في القالب
الأيديولوجي . ولعله من الظلم أن أحاسبها على هذا الإهمال وأنا أنظر إلى
الديوان من وراء ربع قرن تقريباً . في حين أنها كانا يكتمان عنه وقت

ولاشك أن كلمة «السلام» التي رددتها عبد الصبور في هذه
القصيدة وغيرها من قصائد الديوان . قد صممت لديوانه الأول استقالاتاً
حسناً لدى مثققي اليسار . الذين كانوا - في ذلك الوقت - قادرين على
أن يحرصوا على حواء الحركة الثقافية معايير جديدة تنبؤت على عجل .
تربط لأدب بالصراع الطبقي والكفاح السياسي . وتدوب غراماً في
صفات الشعب . وتبني جو حوريه ولاسيما الصغيرة . التي كانوا
حبيباً من نسائها . عدا أهدأ يتممون إلى الطبقات الغنية التي أخذت
تشر بترعرج مركزها منذ أواخر الأربعينات . ولعلنا لا نبعد عن الصواب
إذا قلنا إن عرباً كبيراً منهم كان يمثل ظاهرة سيكولوجية اجتماعية -
صاهرة الفرد على سلطة الأب . التي تاحد عبد بعضهم صورة أشد
تدلاً . تذكرنا بهروب الأطفال من بيوت آبائهم - أكثر من كونها
صاهرة سياسية . وإن كان من أنسلم به أنهم شعروا - أكثر من سائر
لصيدات - بوطأة الصروب الاقتصادية في أثناء الحرب العالمية الثانية .
ونكس الديوان استنصاعاً بعبارة أن يظهر بأعجاب متعجب حقين قلنا يفتح
عنده شيء . وهو بطل اللبيب الذي كتب مقدمة للديوان عامرة
بالأفكار . وكان هو صاحب الأشعار الحبرانية الفاصلة التي سبها عبد
الصبور (سهر ناصح) إلى محمود أمين العالم . كما كان أول من عرف
عبد الصبور بشعر إليوت . لا اسمه صاحب (بعد كان اسم إليوت على
رأس الأسماء التي تنطق في أروقة كلية الآداب - حتى قسم اللغة العربية -
كما تصفق النوى . وينتظر منها أن تطلق شياطين الشر والنقد . بدون
حاجة إلى أي جهد آخر . وكان شعراً قد أفاد حقاً من قراءاته لإليوت
وعيره من الشعراء الإنجليز . وقد أقر له لويس عوض بإنقاذ من
«لبالاد» أو القصيدة الشعرية . كما أشار بطل اللبيب - في مقدمته - إلى أن
عماد الشاعر للمصطلح الشعري الجديد (يعني به - عالمنا - قالب الشعر
حر) قد أتاح له أن يعرف من تراث الشعر الأوربي . ولكن لا يلمز
الديب ولا لويس عوض إشارة إلى القالب المرسوء لبيات كثير من
عصائده . وهو يشبه التوديع الذي ودناه . فيما أن يكون مصحح
للبرجوازية بعبارة «عزلة» متعنه وإما أن يكون تشيراً بعد أحصل

على أن نحن مثقفي اليسار لم يكن يدور طويلاً فقد كان في
وسمهم أن يجاوروا عن إعجاب الشاعر الشاب بإليوت . ومحاولة أن
يقبس منه بعض أسرار الصفة الشعرية . إذ يسلم كانوا قد أصدروا
حكمهم على تشعر الإحسنى مصداقاً إليه وهرجوا منه . وهو أنه فنان عظيم
وإن كان مفكر رخيصاً . ما دلل لم يستطيعوا السكوت عليه فهو مثل
ساحر . رشح إلى حزب عند كتاب النظرية المشائمة الحزبية - في
معتقدهم استبدية المرحح . علامة لا عصى على ميول الشاعر البورجوازية
التيه . ومع أن شاعراً - كما سمعت الإشادة - كان جزء بعض قصائده
يعتبر متدانة فزاًيا - بكر - مبعسط - معات مصانه . هل كان
صحيحاً - مثلاً - قوله في ختام قصيدته «لحن»

صدوره . وإذا كان الناقدان الألمان قنينا المديون قد قاتبا ملاحظة الجهد الصادق الذي بذله الشاعر ليصهر إيمانه القوي وإيمانه الاجتماعي في بوتقة واحدة (أو لعلها تجاهله إثارة للسلامة من كل الجواب - ولها العنبر ؟) فن باب أولى ألا يتنبه إليه الماركسيون المتشددون . وهم أصحاب الصوت الجهير في تلك الآونة . وألا يستوقفهم من السبوان إلا بيرة الخمر الغالية عليه . التي كانت - بحسب معاييرهم - شديدة الخطورة حقا . لأنها سحابة فارقة بين الأدب الرجعي والأدب التقدمي .

وأكد أوقى بأن الشاعر الشاب استقبل مقدمة صديقه بدر المديب ومقاب أستاذة لويس عوص شاكراً وسعيداً . دون أن يشعر أنها شاركاه في أهم المدي كان يؤرقه . ولعل ذلك رادته شعوراً بالوحدة وإسلاماً لها . فقد وجد فيها نوعاً من التذمة المرة . لأنها كانت تشعره بالتعب والاستيحاء في آتو معا . وقد عرفته في تلك الآونة . ولم أول اللقاء بعد في الحين بعد الحين . دون أن يطلعي على دجيلة نفسه . إن كان يطلع على دجيلة نفسه أحدا . وكان يشوشاً ودوداً . « ودعنا نصحح حماة » . ونكس كنت أحس أنه يعطي الحياة الخارجية أقل ما يمكن من وقته وبانه . وكان واضحاً لكل من يعرفه أن حياته هي حقا في الشعر وإحاطة أفاق يوماً مرأتى أنه أعطى للماركسية (ما لم يعطه أحداً أو شيئاً فقد . معبوده الشعر . ولعل العلاقة بينه وبين الماركسية قد أحدث في الرخي عندما كان بعد ديوانه الثاني . وربما كان تعجيد العمل ودم الفلسفة الميتة . في نصيدة « موت فلاح » « نكارة من جنديته الماركسية » . وربما استوقفتك هذه الأسطر من المقطع الرابع « الكلمات » في نصيدته « أقول لكم » .

« جن جلاها الكلمة »

لم يروا لكم في الشعر أن الحق قرا

ولكني أقول لكم بأن الحق فعل

أقول لكم بأن العمل والقول جناحان عريان . .

هيا تردد واصبح بين تعجيد القول وتعجيد الفعل . ثم محاولة بلعروج من هذا التناقض بالجمع بينها على طريقة « ما أسير وسك أمير »

ونكته لم يعلن القطيعة إلا في سنة ٦٩ . عندما كتب سيرته الأدبية « حياي في الشعر » . ولعل القارئ لا يجد ما ياب أعود مرة أخرى إلى ذكر بياني الشخصية . فقد تكون هذا بعض القيمة . وقد تعرض ما يلحظه القارئ الفص من « انفجار هذا المقال إلى مراحمة المديريات التي كانت تصدر في هاديك بسوت . كما هو الشأن في الدراسات الأكاديمية انتصه (و) كنت أشك في قيمة هذه المراجعة في حالتها بالذات) أذكر من صروف تأليف هذا الكتاب أن الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي كان في مصر آنذاك . وصدر كتابه « تجريب الشعرية » . وانتجت « شعرين جماعة في مدونه البرامح الثاني » وأبدى صلاح عبد الصبور حاسة شديدة لكتاب وعمله العراقي . وكان السبب واضحاً . فقد تحدثت د. كسيه بياني كي وجدت عبد الصبور . ولعل الأول كان

أقل تحظا في الالتزام إليها . ولكنه في كتابه ذاك أعلن أن « الفنان الثوري خالق الثورة وصانعها » . والسياسي اعترف لصها وقائدتها . . وهما هؤلاء السياسيون الثوريون هزأ غير قليل . وفي تلك الحصة سمعت من صلاح عبد الصبور - للمرة الأولى - الاسم الذي رددته كثيراً بعد ذلك . « قبيلة الشعراء » . وليس أدل على أن صلاح عبد الصبور كان يحب الشعر أكثر من حبه نفسه . من أنه ما تعرض بتحديث عن شعر و ديوان إلا وحا عليه حيوا لا أثر فيه سميرة التي من أحبها قبل . ب معاصره حجاب . وقد أتيج لي أن أشرك معه في مدونه أخرى عن ديوان لادوييس . هذا وكأنه لا يجد كلاما كافيا للشاء على معنى أدوبيس في استعمال اللغة . « مع أنه محالف لمحمي عبد الصبور نفسه إلى حد كبير ولا أنظر أن ناقداً ولا تلميذاً من تلاميذ العقاد استطاع أن يكون شاعرية هذا الأديب العظيم المتعدد الاهتمامات . والإنسان ذي الميمنة الحسنة المركبة . بأحسن مما فعل صلاح عبد الصبور في مقاله عنه (« وثيق الكلمة ») . وكذلك كانت تقدمته لما اختاره من شعر على محمود طه مثلاً بمثابة للنقد التيسري من كاتب لم يكن أصلاً من عشاق الشاعر المهندس . والذي يعرف ذلك لا يدعش حين يقرأ قول صلاح ل المقدمة المذكورة : « بشق على لعي الشعراء ويكيكي . بل وينقص من أعناق . وعلى قلة ما بكيت فقد بكيت لموت عن طه . ولموت إبراهيم ناجي . ولموت بدر شاكر السياب » .

في لقائنا على كتاب البياتي قد عبد الصبور . هذا الكتاب قد حمزه على كتابه تجربته مع الشعر كذلك . وما أشك أن عبد الصبور أراد ألا يترك البياتي وحيداً . الحق أني لا أعلم كتاباً ولا مقالاً تحدث عن موقف الشاعر العربي المعاصر في صراحة ووضوح كما اتفق بكتاب « حياي في الشعر » . هذا فضلاً عن كونه وليقة بأدب الألفية عن تطور الشاعر نفسه

ما كاد الشاعر يبدأ في تفسير ظاهرة الحزن عنده (أو الدفاع عنها إن شئت) حتى وجد نفسه - بعد بضعة أسطر - في صدام مع الماركسيين الحرقين . وليس معهم وحدهم

« يصفي نقادي بأنى حزين . بل ويديني بعضهم حزني » طالباً إيعادي عن مدينة المستحيل السعيدة . بدعوى أنني أهد أسلامها وأملها بما أبتدعه من بدور الشك في قدرتها على تجاوز واقعها المزهر (في رأيه) إلى مستقبل أزهى

« وقد ينسى هذا الكاتب أن الفنان والفنان هم أكبر الكائنات استشعاراً للخطر . ولكن الفنان حين تشعر الخطر تعدو لئلي بغسها في البحر هرباً من الميمنة العارقة . أما الصبور فإيهم يظنون يفرعون الأجراس . ويصرخون عن القم . حتى يقدوا السفيه . أو يعرفوها معها » .

ولابد أن هذا الاستمرار من قبل الماركسيين الحرقين (وحتى هذا الوصف أجده كثيراً عليهم . وربما كان الأوفق أن أعود إلى تسميتهم « بالماركسيين » كما فعلت في مقال لي نشر في مجلة « الأدب » سنة ١٩٥٨ . قد سخر الشاعر إلى أن يقرأ في الماركسية معتمداً على نفسه هذه

من إشارات إلى سيرة السيد المسيح وسيرة محمد صلى الله عليه وسلم .
 يكن الشاعر الطيب الرقيق المتواضع يشبه بالأنبياء . ولكم كان يتأسي
 منهم العظيم . وصيرهم على اللاه . واحتقارهم لمناج الدنيا .
 وانفرادهم عن الناس

وعما أن الشاعر ليس بيا - ولكنه إنسان فيه ضعف لإنسان .
معناه إليه ضعف العنان . فقد ظل الصراع عذوق في نفس شاعره . لقد
سرد معبود الشعر . واستطاع أن ينادي وهو يورثه .

يا حي قولي للحجاب
فلتفتح لي الأبواب • أنا الشاوي الإنسان •
(« أغنية لعمراء »)

ولكن الأبواب لم تمتنع ، وكان عليه أن يعاود الرحيل .

— • —

لا أنظر الوجودية كانت غريبة عنه تماماً منذ كان طالباً في كلية
آداب . يقرأ كتب عبد الرحمن بدوي ، ويختلف إلى «لهزة الحيرة» .
حيث يعتقد أنور المعداوي محله . وكان أنور المعداوي مولعاً بذكر سارتر
في مقالاته هذه . وفي تعليقاته التي كانت تنشرها مجلة «الرسالة»
تقدّمت . ولعل أهم ما كان يعيه أن يشير عن أصحاب «سرعة الواقعية
الاشتراكية» الذين كانوا قد بدعوا ب«فنون الأنس» إليهم . ولا بد أن عبد
الصور اتصل بالوجودية اتصالاً أعمق حين نُحِد بِشارب بنور المديب
قراءاته وإلهاماته . وكان بطر قد أثر نفسه الوجودية لألمانية عن
المصوصي بنصيب كبير من قراءاته المهمة . ومقدمته لديوان عبد
الصور الأول مزيج من النقد الحديدي والقدر الوجودي . أحدثت من الأول
لناية بالبناء اللغوي ومن الثاني إبراز المعضيات الوجودية التي تكونت
لشاعر . ولكن عبد الصور - كما يبدو من كتاباته - يدّيهتم «بوجودية
أهمّياً أعمق حين وجد أن الماركسية لم تعجز فقط عن أن تقدم لتفسير
لتشاكل الذي وعدت به . بل اقترفت ما يشبه الاعتصام حين وشكت
أن تسخر موهبة الشعرية لخدمتها . ولاشك أن النصي الذي تعود أن
يتمكك ليفرأ المقلوحي وجيران . ثم ترقى إلى قراءة يشبه وحلم بإسائه
الأهل . والذي بات قائماً ذات ليلة طامعاً أن يرى الله كما سمع من
بعض الأولياء . قد عاش تجربة «التجاوز» حتى يحاوه . قبل أن يسمع
بالوجودية . ولاشك أيضاً أن حدة الشعور التي انتقلت به من الحزن
العامص إلى التألم حتى طعت حد «التز» . قد دفعته إلى التساؤل عما
يربطه بالعالم ويربط العالم به . ومن ثم لم يجد - حين نُحِد يقر في الفلسفة
الوجودية - أيأ عربية عليه . ويفكر ما كانت المادية الحديثة تحلعه من
داته وسترعه من توحده كانت الوجودية تعيده إلى داته وتعبد داته إليه
وكانت كلمة «الحرية» التي لا يعرف لها الإنسان المصري - في القهر
العائلي والاجتماعي الذي يعاني منه طول حياته - معنى واضحاً . ولكنه
يعلم بها كما يعلم بشئ بعيد عامص ساحر . يريح الشها أو بضعة الحبل .
كانت هذه الكلمة الساحرة تكتب في هذا الإيمان الخديد معنى ومعنى
شكناً حين يعطها مرادة لفهوم «الإنسان» . ولعل شاعراً أحسن هذا

لمرة . وهو يعرض آراء أحد الماركسيين المتحررين - ووجه جلرودى .
 في كتابه «ماركسيه القرن العشرين» . ويعلق عليها قائلا . إنها تعبر عن
 «حدث هام» . وهو نواضع الماركسية التى أنحلت إليه لكي تحتل مكانها
 الحق كتهسير الاقتصادى لتاريخ الإنسان ، لا كظنوية شاملة ، أو كمنهجية
 محكمة . أو ديانة جديدة .

وممدى هذه قصة فكرة الآلية التوفيقية . . ومن ثم لا يحق لأحد أن يتكلم عن استقصاء ما كتب . أو بعد ما كتبى . حقا إن ما كتب قد عت أصوء كاشفه على الأعمال لاديه إذ جعلنا بديلة بعد دفعه (البحراني . ولكن عة أصوء كاشفة أخرى . بقية وغيره . والله أعلم . خصوصية واستقلاله . حيث لا يمكن رجوعه إلى عدد لا يدور بحسب

[illegible]

وهذه حقيقة مفرقة ، لأن رجل الفن ، مادام صغيراً ، فعل أي
شيء يصعد " وحب أن يسند بكلمة «رجل الفن» ، حكيمه ، الشاعر ،
والصالح ، شوب تشكيبية يسون ويزرعون في حل الضامة ، ولم يسون
كناسهم ويربونها ، لا يدرب حصاء ، ولم يبحثون ثائلبها إلا تكمل
حكاه ، ومن يلزبون وحده ، لا يفتن السمات ، والسراق الكرام " .
وهكذا فرد ساعر أفراد غير معتد ، وحكمه عليه انداً باعرد ،
وتشرد ، ولا تثبت إلى قوهم ، إن اشاعر يعرف استراً مرة المادح
سائق ، ودع مشاحرات ابن الرومي المستمرة مع محذوحيه الأخفاء ،
وعبر ، إن قرب البحري وهو أحق الشعراء العرب بأن يلحق شاعرا

وشمال العراق حطة غبي . بعد يعني الشام يعني وكس

و غیره در کتاب فی شام لا بدویا پسند بررقه من احوال غیره
و بعد از آنکه در غایت انچه فی انحراف من کمال جاسد و لکن
مستحق تحسیر و تحسیر شایسته

[illegible]

المعنى حين قال في إحدى قصائده الأولى (هـ ألال)

«أسمى وزراء الشمس

والشمس في ظهري» .

أما أوضح أعماله تعبيراً عن هذا الإيمان الجديد فهي ديوانه «أحلام الفارس القديم» ، ومسرحياته «أساسة الحلاج» و «ليل والمخون» . وإن كنا نجد عناصر متكاملة - فكرياً وفناً - للانجاء الوجودي في ديوانه الثاني «أقول لكم» . في إحدى القصائد الرئيسية في هذا الديوان (الظل والصليب) . بصور الشاعر إحساس «السأم» الذي يميز الإنسان المعاصر ، وهو تقيص القلق الوجودي ، فإنسان هذا العصر حيا

« بلا ظل ، بلا صليب

الظل نص يسرق السعادة

ومن يعيش بظله يمشي إلى الصليب في نهاية الطريق »

مظل الإنسان هو ذاته الأخرى ، هو وجهه بذاته الذي يعجزه إن يجاوز هذه الذات . إطلاقاً نحو وجود أعمق . ولكن هذا الوعي هو أيضاً سر شقاء الإنسان ، لأنه يطوى دائماً على أحبار حمر . على تقوى المجهول . نحو «جبال الملح والقصدير» . والذي يتجلى بـ «مشي إلى الصليب في نهاية الطريق» . أما الشكل الفني الذي تميز به الشاعر عن هذه المعاني فهو شكل «التوزيعات» على لحز أساسي مر على أن وحدة القصيدة لا ترجع إلى هذا الشعر فقط . بل إلى «الصور» أيضاً . أو قل وحدة المقام الموسيقي . فالصوت الذي نسمعه هنا هو صوت إنسان هذا العصر نفسه . صوت المظل الصد . وإذا كان شاعرنا قد استعار هذا الأسلوب من إليوت ، كما استعار منه حيلاً لغوية مناسبة (راجع مقال ماهر شفيق فريد الأنف الذكر) فيسفي أن نلاحظ ظاهراً ليعينا ومهما : وهو أن الإطار في «أغنية حب المسافر الفردج» . بروفرونه ، مثلاً هو إطار درامي كامل . في حين أن الإطار في «الظل والصليب» لا يران عالياً . بمعنى أننا نلمح وجه الشاعر من خلال القناع الذي يلبسه . حتى ليحيل إلينا . أحياناً . أنه يحدثنا حديثاً مباشراً . ولاسيما أنه يستخدم أسلوب التقرير - بمهارة وذكاء - نحاب أسلوب التصوير (وهذه حقيقة يهملها نقاده لسبب لم نستطع أن نتيهه) . وهكذا يرى من إليوت الشعري يتعاقب مع الفكر الوجودي (كما رأينا من قبل يتعاقب مع الفكر الماركسي - ولكن بانسجام أكبر هذه المرة) في صوت مصري يتنقش التعاقب المصنوع ، وللقصود منه أن يكون مصوحاً . وكأنه يقول لك : «أنت تعلم أني أدعي ما لا أصل له . وأنا أعلم أنك تعلم أني أدعي ما لا أصل له ، وكلاهما يعلم أننا مستمران في اللعبة ، لأن الحقيقة لا تستحق أي اهتمام» .

وفي عدد من قصائد الديوان يكشف الشاعر أن ثمة «محبوبين

يصلانه بالآخر : الحب والشعر (أغنية خضره) . وهناك عمق التصوير الوجودي لعذاب الحب الذي هو في الواقع صراع بين حريتين . وهو عبد شاعر . يتمثل - أوضح ما يتمثل - في جداع الكلمات (الألفاظ) . «أحبك» . هي تلك الأثناء : عندما كان عبد الصبور ساهر الثلاثين ، عرف الحب الحقيقي ؟ أي تجاوز الذات لتلحم بذات

أخرى . فكانت هذه التجربة حاوراً من نوع حديد . وتعل من حبصاء . شعر من يستطيع الحدث عن سيرة حياته في هذه غمرة بأفضل من حديدي . ولكني . في تلك الأثناء . كنت أ « في وقت متدبره . واستصع أن أقدر ما أقدره عن حاربه لشخصية شتى من شتى ويريني شعوره كانت حسيات . هما قد . أحصل سنوات عند الصور بالإنجاح . وأفرها - إجمالاً - إلى الهدوء والشفة . وبعبه دق فيها أكثر ما كان مقدراً له من السعادة . وأقدر أن معظم قصائد «أقول لكم» في «السر احسيات» . فقد سمعت منه مضاعف من «أقول لكم» منها . في ذرة حوالى سنة ٥٨ . وكان وقتها يسكن قرب دار رور اليوسف التي كان يعمل بها . وكان في عمرة حبه الأول الذي أصبح معظم قصائد هذا الديوان . وفي تلك الأثناء كان يقوم أيضاً بتدوين الأولى في المسرح الشعري . وأذكر جلسة في مقهى مع صديق يدر الذهب . وصلاح يقرأ علينا ما كتبه في حريته الأولى التي تم نشر

طويت أوراقها لاني وجدته قد وقعت في أسر شكسبير . - هكذا قد . منها في سيرته الأدبية . ولكنه لم يلبث أن كتب «أساسة الحلاج» التي ظهرت طبعها الأولى في آخر ١٩٦٥ . وعمل رأس السبعيات ظهرت مسرحية «ليل والمخون» . وديوان «ألملات في زمن جويج» (١٩٧١) . و «الحلاج» و «المخون» ظهرت مسرحيتان قصيرتان . «مسافر ليل» و «الأميرة تنتظر» (١٩٦٩) . وكانت أولاهما إلهاماً لمرحلة جديدة . مرحلة ودع فيها صلاح الطباشير السبي . وبعد قفنه لوجودي حد الخرج . ولكن أعياها «الأميرة تنتظر» كانت محاولة لاستعادة الثقة . وفي العمرة نفسها كتب سيرته الأدبية . التي اعتمدها عليها كثير . في هذا المقال «حياتي في الشعر» (١٩٦٩) . ولذلك نستطيع أن نقول في الطمئنان إن المرحلة الوجودية . التي استطاع صلاح خلالها أن يبي بينه على سطح المبركان . قد امتدت طوال السبعيات .

و ديوان «أحلام الفارس القديم» هو أول دواوين صلاح عبد الصبور التي يؤلف كل ديوان منها وحدة بانية بمكب وصفها بأنها جربة كبيرة متصلة . وبمعنى ذلك أن القدرة على «التشكيل» (وقد عقد له عبد الصبور مصلاً كاملاً في سيرته الأدبية) قد تجاوزت القصيدة الطويلة المتعددة النماذج («أقول لكم» . «الظل والصليب») إلى التصميم الذي يجمع بين الانساع والتكامل المصنوي . بحيث يصبح وصفه بأنه ملحمي . كما يوصف «الأرض الخراب» . حيث أنها قصيدة ملحمة . وكعادة عبد الصبور بيه القارئ . بلطف . إلى هذا التصميم حين يصور الديوان إلى «كواكبات» . أذكر أن ناقدا كتب عن تشكيلك بروالي الإنجليزية لسويدي الأصل «جورج كوبراد» أنه يمثل نموذج «رحلة الليل» - العوص إلى ظلام الوجود والنفس ليعود المرء أكثر حكمة وأود أن نستعير هذه المفكرة (النموذج أصيل حق في حيار البشر وليس السندباد وأوديسيوس القديم والحديد إلا بعض أمثله) لأقول عن ديوان «أحلام الفارس القديم» إنه «رحلة في الليل» . إن «ليل» يشعن مكاناً مهماً في عالم عبد الصبور الشعري . وقد أحسب هذه «الشمس أعادها الكاملة في «أحلام الفارس القديم» (وربما نص في «شجر الليل») . ولقد كان عبد الصبور ملهماً دائماً في عناوين كتبه . و

قرب قصيدته هذه الصبور على أنها «أحلام» في بل طويل . تظهر لك
«قلب» وأكبر منه . ولكني أحب أن أنه إلى حصاً واحد في «تدبير»
هذه «سير» . وهو ذلك «الكرايم الرائعة» التي أختفها الشاعر به .
ووضع في «صحن» من مذكرات مهمة . وهي صحائف
حديثة جداً . ولكنها كاد يحس أن تنتظر الديوان التالي
«أحلام» في زمن جويج . فهي من ودي . وإن تكن متقدمة في
زمن على معظم قصائده . ثم حجب الشاعر هذه الإصاغة النهائية
«رائعة» بدمعته الشخصية . وكم هو جميل ومغش للفسر أن
يحب هذا «سر» هذه الصور .

«صافيه ارك با حبيبي كأنما كرب خارج الزمن
وحبها القلب يا حبيبي أبقت أما
بصرفان

وأني سوف أظل وألفاً بلا مكان
لو لم يعد لي حيك الرقيق للظاهرة
فتعرف أحب كقصي شجرة

كجمتين جارتين
كموجتين قوامين
مثل جناحي عروس رقيق
عذبة لا طريق
بصفاً معاً طريق
بصفاً معاً طريق .

وإذا نظرنا «حارب» الشاعر بواقعيته في هذه صورة كان يمكن أن
تأخذ هذا شكل «نقطة» أو «نقطة» بها فكر وجودي قادر على أن
يجعل الذات موضوعاً يتأمل ويحلاً للعمل ولعل الأصح أن نقول إن
دنية الشاعر وجدت الفكر الوجودي مناسباً لتعبير عن نفسها وتكشف
بفسها من حالات هذا التعبير . وليس هذا القول المفصل في تحليل
قصائده هذا الديوان . فنحن ملتزمون بموضوع هذا المقال . وهو التيه
إلى «سبع» الفكرية المعاصرة التي هي «صلاح عبد الصبور» . بالكمية
التي عرفها «أ» وأودعها حتى «نصت» في كونه . ولا بد على المظاهر
«عربية» هذا «نأثر» . مما قد تشمل به «دارسو الأدب المقارن» . ولا يفيض
كذلك في تحليل المعاني التي حب أن يترك لها أساتيد «عربية» متكاملة

ويعتد «نقطة» ملاحظة أوجه عن «ليلي والمختون» . حين نقول إن
«عريف» حذبة التي سب عنها هذه المسرحية . مواقف التصحبه
و«سفر» وحده و«اعتصاب» و«القتل والانتحار» . واضحة الانتماء إلى
أدب الوجودي . حيث «ذكرنا» مسرح «صالح» أكثر من مسرح «البيوت» .
التي قبل «الكثير» و«كث» الكثير عن تأثر عبد الصبور به . ولعلنا لا نعد
عن «لصوب» أيضاً حين يقول إن التأثير الوجودي القوي في هذه المسرحية
هو الذي أبعدها . «إن حذ» . عن «ساعة» البناء التي تعلمها عبد الصبور
من «البيوت» و«شعراء الإغريق» . ونحن استلهمنا في «مأساة
الحلاج» . وهي أيضاً «دراما» نصية . ونكر شخصية الحلاج تكاد تتبدد
«نفس»

إن مسرحية «مأساة الحلاج» قائمة كلها على احتداد خاص من
قبل الحلاج . وليس من المستبعد أن يقال إن الحلاج هو الذي اختار
موته . فمن هنا أمام «مأساة» حقا . ولكنها «مأساة» متعائلة . لأن «عظمة
الحلاج» في قبول الموت تسمو على «بلادة» قصائده و«عباء» الشعب الذي
صحى بحياته من أجله . ولولا أن «سرف» في الاستنتاج لقد إن «نقطة» انتقالاً
من وجودية متعائلة في أوائل الستينيات («أحلام الفارس القديم» .
«مأساة الحلاج» . إلى وجودية متشائمة عند «هايب» («ليلي والمختون») .
بلغت حد «الكوميديا السوداء» («قارئ» - إن شئت - هذا الوصف الذي
خلعه عبد الصبور نفسه على «مسافر ليل» بوصفها «مأساة الحلاج»)

وكان معنى ذلك أن المرحلة الوجودية أيضاً «هجرت» عن الوفاء
«حاجة» الشاعر . فلم كان ذلك ؟

إن قارئ «حياتي في الشعر» يمكن أن يقول . ولا يتحرز . إن
كانه «مفكر» وجودي ينتمى إلى نوع من الوجودية المتعائلة والمؤمنة . فهو
يقرر في مفتحه أن تأمل الإنسان في ذاته هو أساس كل معرفة . راجعاً
هذا المبدأ إلى قوله «أصلطو» المشهورة «أعرف نفسك» . ويريد أن
الإنسان هو الموجود الوحيد الذي يستطيع أن يعي ذاته . وكل فلسفة
وجودية تبدأ بتحرير هاتين القصيتين . ثم يشير إشارة سريعة إلى فكرة
التحاور أو التعال . وفكرة الإحالة أو العلاقة المتبادلة بين الإنسان
والعالم . ويطبق مبدأي التعال والإحالة تطبيقاً ذكياً على «قصيدة»
باعتبارها «وجوداً» . وهكذا يصبح وجود القصيدة «منطقياً» مساوياً
لوجود الإنسان . ومع أن عبد الصبور لا يقرر القضية الأخيرة بهذه
الصورة فإنه لا يمتأ يدور حولها خلال فصول الكتاب . وقد عرنا قوله
في ختام قصيدته «أغنية خضر» : «أنا الشاذي الإنسان» .

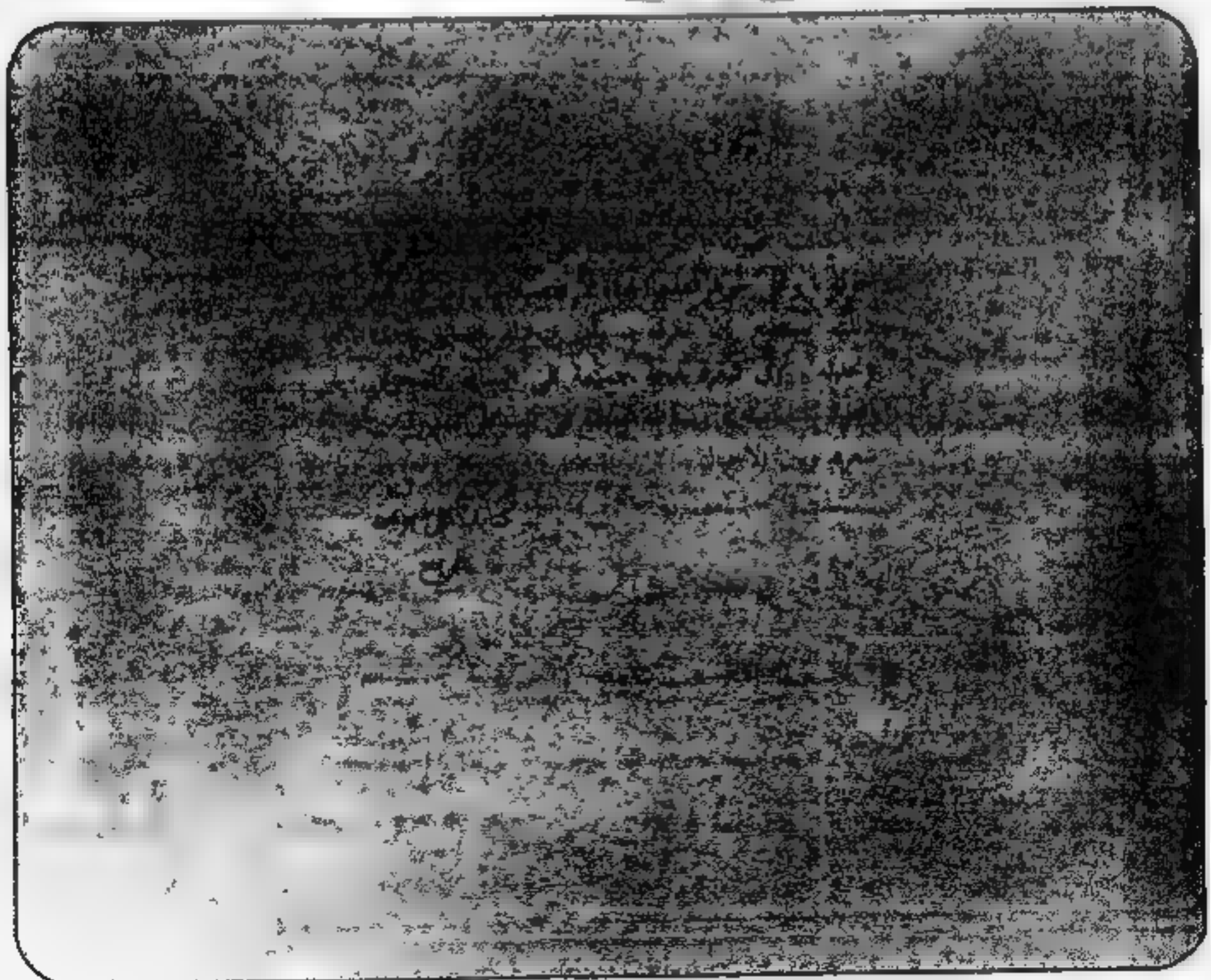
ويعتد عبد الصبور «القيم» التي يتألف منها معنى الإنسانية

والقيمة الكبرى عنده هي «الصدق» . لأن معناه أن يعي الإنسان
وجوده في الحياة . ويعمل عبء هذا الوجود . ويتكلم بعده هي
«الحرية» . التي جعلها «سارتر» مرادفة للوجود نفسه . ولكن عبد الصبور
لا يعطي معنى واضحاً . بل يمكن بالإحالة عن بعض قصائده . مثل
«هجم النار» و«شقي رهوان» و«ثلاث صور من غرة» باعتبارها
«تمجيهاً» لهذه القيمة على المستويات المختلفة . والقريب أنه لا يشير في
هذا السياق إلى قصيدة مثل «الظل والصليب» . وهي - كما رأينا -
قصيدة مكتملة فكرياً وقتاً . ولعلنا نلاحظ هنا «دنية» التحصيل في «الحل
الوجودي» الذي اطمأن إليه عبد الصبور «ردحاً» من الزمن . ف«الحرية»
الوجودية تعني - قبل أية حرية سياسية . وهي التي اقتصر عنها عبد
الصبور في أمثله - اختياراً ومسؤولية . وإعمال هذا المعنى - وما كان عبد
الصبور ليجهله - قد يعي أن القلق الذي يصاحب الاختيار قد اشتد
بالشاعر حتى بلغت له كل طرق الاختيار «مستودة» . هذا «نحو» يعرف
«العلاقة» - القيمة - الثالثة - في نظره - تعريفاً «تقنياً» . إذ يقول عنها
«إنها قيمة فردية واجتماعية معاً» . هي «بالسة» للفرد «تعني» قدرته على رؤية
الأشياء في مكانها الصحيح . وإصدار الحكم «الحايد» عنها . وهي في
اجتماع «نحو» قلمه . و«صالح» أنه . وكلا التعريفين يهيم مفهوم «العند»

١٠. اما اسدير بوحی إليك
 فاكی . لان انتظاری طائر لان
 انتظاری یعنونی لانت قد لا
 عی لان السوء یكدب
 علی لان کتاب الطولع یوعی
 انك قانی إذا اقرب النسر
 والافعوان . لان الشواهد لم
 تكتشف لان الدانی الخفی
 یلدن ضعی عیها رلان
 الإشارات عی عی
 عی الی الإشارات من مرصد
 العیب یكشف عی سرها
 البلیه الشحات تقول
 انتظار عقی
 انتظار عقی

[illegible]

هدا يڪائي هليڪ



مكتبة مديبولي

ميدان طلعت حرب

القاهرة/ ت ٧٥٦٤٢١

تفتتاح
لقد عملت في القاهرة
للشاعر الراحل
صديق و الصديق
مزرع

كما تقدم
لجميع
القراء

كتب ومراجع عربية وأجنبية
جرائد وصحف ومجلات ودوريات
فتواميس متنوعة
كتب للأطفال مصورة وملونة
شرائط كاسيت تعليمية وموسيقية
شرائط فيديو كاسيت تعليمية
وأفلام عربية وأجنبية

مديبولي

صلاة عبد الكريم

كائنات الشجرة الجوز الجديدة

- ١ -

حينما ظهرت حركة الشعر الحر الجديد منذ أكثر من ثلاثين عاما عارضها أصحاب الشعر التقليدي وأنصاره ، محتجين بأن نسا حلبة مثبقة كثيرة سقطت من منظوماته ، بحيث أصبح من الصعب إدخالها في دوائر الشعر العربي وما يزخر به من ألحان وأنغام ، فقد سقطت من تلك المنظومات فكرة البيت وفكرة الشطر ، وسقطت القافية المرددة ، ولم تعد لحفظ من تقاليد الشعر العربي ورسومه إلا بوحدة التفعيلة ، فهي التي يتألف منها البيت ، أو عبارة أكثر دقة السطر ، إذ تحولت منظوماته إلى سطور متلاحقة ، تطول حتى تصبح تسع تفعيلات ، وتقصر حتى تصبح تفعيلة واحدة ، في غير نظام موسيقي وبدا - بذلك - أن الشعر - في المنظومات الحرة الجديدة - حر من قواعده ، لسبب طبيعي ، هو الحذف قواعده وستة التفعيلة وإسقاطها ، بحيث لم يعد باقيها إلا رسم واحد هو رسم التفعيلة ، وهو - وحده - لا يكفي لإقامة موسيقاه وأركانها التي تداعت ونهاوت . وقال أنصار الشعر التقليدي : ليس ذلك كل ما تنأوى من أركان الشعر العربي ، فقد تنأوى أيضا ركن مهم هو ركن الصياغة الشعرية ، وكان قد عمد بعض أصحاب الشعر الحر إلى اعتبار بعض ألفاظهم من لغة الحياة اليومية ، وأصرروا إصرارا على أنه لا بأس من استخدام بعض الألفاظ العامة أحيانا ، مادامت أكثر دلالة على ما يريد الشاعر نقله إلى الجماهير . وتعالى أصوات ثنادي بأن ذلك إسفاف بالشعر وهبوط به إلى معان سوقية تافهة ، ليست من الشعر ولغة الوجدانية في كثير ولا قليل . وإياها نقبضة كبرى - كما قالوا - أن ينحط الشعر إلى لغة السوق المبتدلة ، العارية من كل شعور وفن ، وأن يزايل لغة المصقولة الرصينة إلى لغة العامة التي لا تنسيق فيها ولا روعة .

شوقي ضيف

تغير عنها ولا تستطيع هذا التعبير ؟ أو يُراد له أن يستخدم لغة العباسيين ، وهي لغة عالم مختلف عن عالمنا الحاضر بأحداثه ووقائمه ؟ ومع ذلك فالعاسيون أنفسهم طوروا لغة الشعر ، فاعتدوا إلى هرية مولدة جديدة ، تقوم على الألفاظ الوسطى بين لغة البدو الخشنة والحوشية ولغة العامة السوقية المبتدلة ، وبذلك احتفظوا للغة الشعر بالرصانة الموروثة فيه ، وأصاها إليها غير قليل من الصفاء والصناعة والعدوية ، بل إن من العباسيين من قصد قصدا إلى أن تكون ألفاظه - في بعض قصائده على الأقل - قريبة قريبا شديدا من لغة الحياة اليومية ، حتى نعيمها العامة في يتر وينون أي حجاب لفظي يستر عنها معانيها ، أو ينجي شيئا منها أي صفاء ، على نحو ما هو معروف عن أبي العتاهية وقصائده التي كانت تنشئ بها العامة ، ملاحين في دجلة وغير ملاحين

وقد كان رد أنصار الشعر الحر الجديد بأن تعبيرا كاملا شاملا حدث في حياة العرب من جميع جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية - وحرى أن يحدث ما يماثله في الشعر ، حتى نمك من أعالال مصداقه بعتيقه ، ونحمله أكثر مرونة وطواعية للتعبير عن حياتنا وحياتنا محتمة وما يعيش فيه من أحداث وظروف ومواقف وملامات وهو بذلك يسقى أن يذوق معنا ، وأن يكون ترجيحنا صادقا عن حياتنا ووقائمتها - دون ما تعودناه في الشعر العربي من صقل أجوف ، ومن زحرف متكلف ، يتحول إلى ما يشبه حجابا بين القارئ وما يحمل الأبيات من معان أحيانا ، دون أن يجد شيئا في الدلالة على دقة شعور أو رقة حس . ويقولون ، أي لغة يُراد للشاعر الحر أن يستخدمها ؟ هل يستخدم لغة الجماهير التي اتسعت بينها وبين حياتنا الآماد بحيث لم تعد

ويؤكد أنصار الشعر الحر الجديد كلامهم بأن اللغة وسيلة للتعبير . وهي وسيلة ينبغي ألا يصبح الشاعر ملكا لها ، بل ينبغي أن يظل هو الذي يملكها ويسخرها لنفسه ولقته وشعره ، وما يعبر عنه من دقائق شعرية أو وجدانية . فإن انعكس الوضع وأصبحت هي التي تملكه وتصرفه ، جند الشعر وأصبح يرمف في أعلال من الهاككة والتقليد يصبح الشعر السالفة ، كما حدث في العصور المتأخرة ، إذ أصبح الشعر صريا من الغناء المكرر ، في غير دلالة حقيقية على حس أو شعور ، وإنما بدل على احتفاء ومعارضة لهذا الشاعر السالف أو لذاك . فإن أصاب الشاعر إلى ذلك محسنا من محسنات الشعر عند ذلك آية نبوغ ، والنبوغ برئ منه ، إنما هو آية تكلف مقيت ، تكلف يعجز صاحبه عن تصوير أي موقف من مواقف مجتمعه وحياته .

وحرى بالشعر الصادق أن يثور على ذلك كله ثورة عبيدة ، وهو حق قد ثار على يد البارودي ومدرسته ومخلفيها من أنصار شوقي وحافظ ومن حاكاهم واتبعهم في دروبهم التي سلكوها ، إذ صبوا فيها أمالها لشعر سياسي ورواقي واجتماعي وتاريخي ، مغنّين مواطني الشعب المصري والشعوب العربية حياة حياشيا ملتها ، مصورين آمال الأمة وآلامها ومطامعها في الإصلاح وفي الحياة الحرة الكريمة واستنصاء شوقي بالآداب العربية فنظم قصصا حيوانيا بدعا ، وعرّب الشعر الخليل ومسرحة تعرييا باما ، وخطبهم جبل دعا - على هدى الشعر العربي - إلى التجديد في بناء القصيدة بحيث تسرى فيها وحدة عضوية دقيقة ، ودعا أيضا إلى التجديد في موضوعاتها بحيث تكون حديث نفس بآراء الكون وأسرارها ، والحياة الإنسانية وما يجري فيها من آلام وآمال ، على نحو ما هو معروف عن شكري وصاحبه المازني والعقاد . ولم تلبث أن خلفت تلك المدرسة مدرسة تنمّي المواطن الذاتية الشخصية الفردية ، مستفيدة بالمدرسة الرومانسية الغربية .

ويقول أنصار الشعر التقليدي إن كل هذه المدارس في شعرنا الحديث قد تمرر المضمون في أنشعارها ولم تجد حاجة إلى تغيير لغة الشعر وموسيقاه ، إذ ظلت تملك بالحزلة والرصانة حينا ، وبالصفاء والعدوية حينا آخر . وحقا ظهرت في تصانيف أنشعارها ودواوينها أنماط من الشعر النثري الذي تتلاقى فيه القوافي متنوعة تارة ومتقابلة تارة أخرى ، كما ظهرت أنماط من الموشحات التي تتنوع فيها القوافي كما تنوع الأوزان ، ولكن هذه جميعا لها منه قديم في الشعر العربي عند الأسلاف وما أحدثوا من موشحات ومنظومات دورية كثيرة ، فهي لا تتصل من أنماط الشعر العربي ولا تشذ على أخطائه ، وأيضا هي لا تتصل عنه ولا تشذ على لحنه وصياغته . أما الشعر الحر الجديد فإنه تتعارض - على الأقل - بعض منظوماته في صياغتها مع الشعر العربي كما تتعارض معه في برعة التطريب والتعني به . وكيف ينبغي شخص بشيء منه وسطوره تتوالى وكأنه مقانة يهرؤها القارئ دون توقف ، ودون ريث أو تمهل ، ليكره فيها قرأ فيه ، إذ لا توجد في منظوماته أي نقط ارتكاز تنوع عندها القارئ ويعيد النظر فيها قراء ، فضلا عن أنه لا يستطيع أن يقتصر منه سطرًا أو سطرين أو سطورا ليردها ويشدها - يساعده في ذلك بعض ما تحمله من زلات إيماعية . وأي زلات ! لقد فطنت القاعة

بكل صورها المتوعدة ، من متقابلة ومتلافية . فطنت كل ما يحرك في النفس الطرب .

وانتمت هذه المعركة وتطير فيها شر كثير . وكنت أديم التفكير في هذا الشعر الحر الجديد وما يحتدم فيه من رعبات حاضرة في صدور الشباب ، يريدون التغيير الشامل . إنهم لا يذكرون ما حدث من صور حديثة عند أصحاب المدارس التي أنماها . ولكنهم يريدون السعة في التعبير . وأند يتناول كل ما يتصل بالشعر من مصموم ومن موسيقى ومن لغة . وكنت أتعاطف مع وجهة نظر هؤلاء الشباب ، لسبب مهم ، هو أنهم يجتهدون ويحاولون التجديد في الشعر إلى أقصى حد . ومع ذلك كنت أراجع أنفسى وأحصى ما في الشعر الحر من نواقص في الموسيقى والصياغة . فسرعان ما كانت تتبدد هذه المراجعة ، وأقول إن المسألة تتوقف على شعراء قاهين يتلافون هذه النواقص بحيث يلاحون بين إيقاع شعرهم وإيقاع الشعر الموروث ملامعة تيسر له نظاما متسقا من النسب اللحنية والنغمية . وكنت أقول إن هذا يتطلب شاعرا له من نفاذ البصيرة ، ومن الفطنة الدكية ، ومن الإحساس الرقيق والشعور المرهف ، ما يوضح له أن يحدث هذا الإيقاع المأمول للشعر الحر ، ولابد أن يتحمل في سبيل ذلك من اللعب بشاق ولعمري المنص ما يدفعه دمه إلى أن ينفق في ذلك أياما طويلة ولتكن حتى أحواما ، إذ ليست الأروام شيئا بالقياس إلى اكتشاف إيقاع يعنى وطيد لشعر الحر ، إيقاع يمد الحياة وأنماة من إيقاع الشعر الموروث وما تفرغ عنه قديما من الموشحات والأشعار الدورية .

وبالمثل كنت أفكر في صياغة الشعر الحر وما حدث ها من إسعاف ، على الأقل ، في بعض منظوماته إن لم يكن في كثير منها . وكنت أعلق أهمية كبيرة على هذا الشاعر المذكور آنفا ، وأقول إنه لابد أن يتعدى بالصياغة الشعرية الموروثة ، لكن لا على أن يفسى فيها ، فإن ذلك يعنى الجمود والقاء ، وإنما على أن ينمو من خلالها نموًا يؤكد الاستمرار في شعرنا ، لا أن هناك قلاعًا من الصياغات وحصونا يتصق بها الشاعر ، فإن ذلك يعوق نشاط الشعر بل قد يدفعه دفعا إلى الأجداث والقبور فلا تكتب له حياة أبدا .

وكنت أعود مرارا إلى التفكير في مصموم الشعر الحر وأنه يسمى أن يشع فيه التجديد ، ولكن كيف يصل أصحابه إلى ذلك ؟ وكان في رأي أن الوصول إلى ذلك ميسر لمن يصلون أنفسهم بانزات لأدي العالمى ، حتى تمنح أمامهم آفاق من المكر والشعر لا عهد لهم بها من قبل ، يحوسلون خلالها في دروب الشعر العربي الحديث ، وفي مناهل المكر الفلسفي العالمى ، وهي كلها عوالم جديدة ، عوالم تجذب القارئ إليها ليتوقف طويلا إزاء حسانتها الممتعة . ويدون ريب مستولى على مترج من منازع المكر أو الشعر العربي ، ويعيش فيه طويلا معيشة تمكنه من تحول واسع في تصور التجديد الذي يريده لمصموم شعره الجديد ، تحول يثير فيه ما لا يحصى من الخواطر والأفكار والخواص والمشاغ . فإذ هو ينظم شعرا جديد المصموم بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى . المصموم الذي يعنى الناس عداء شعريا رديها لا يذكرون براءه إلا أن يصحوا به إجماعا متصلا .

بحايه ونحط الأقدام للشاعر العرمة وأحلاماً في شبه ويداعبه نمل .
وعلم يوم الثار من التار ويصرح بـ هراي . ويترجم بالحب ويشدو
بـ . وسرعان ما يكظمه ، ويتراعى له حرارا طائف الموت . وكل شيء
يموت . ويناضل الفارس القديم في الديوان الثالث وقلبه حزين . وكل
ما حوله يمت فيه البكاء . وهو يعود إلى مدينته . يعود شريداً عن
أبوابها لا مأوى ولا ملجأ ، ويغوص في عيني صاحبه السودوين .
« عيان كيرداين » ، كما يقول ، عيان عبيقتان موتاً ، غريقتان صمتاً
وإن الصمت ليحيم من حوله على كل شيء ، حتى على جناب
الحقول . ومن حين إلى حين نحس بوز حافت ضيل يبط إليه من أحد
أركان السماء :

كان بلا زان يسير
في المهمة للهجور
وفجأة لاحظت له بشاره بيضاء
رأية من نور
راحة من نور

وأروع قصائد الديوان قصيدته البديعة التي اختارها عنواناً له : « أحلام
الفارس القديم » . ونحس في مقاطعها الأولى بفرحة الحب العاشق ،
فرحة ما بعدها فرحة ، إذ يتمنى لو كان مع صاحبه كنصبي شجرة وهو
يحيط بجوانبها المبهمة حيث في الربيع والحريف والشتاء ، بل لو كان
موجتين تتراقصان على حافة شاطئ وقد خصصتا من كل الشوائب ، من
الرمال ومن الحار ، وترهما سحابة ، فترشهما ، ويعودان من البحار إلى
السماء ثم يعودان من السماء إلى البحار ، في دورة دائمة ، بل لو كانا
نجمتين نضيان للعشاق المسافرين ، وللحزاني السافرين ، حتى إذا انطأ
ضوءهما استحالا فترين لا معتين بين حصي كثير ، ويراهما ملاك ،
فيتنظها ويرشها في المفرق الطهور ، بل لو كانا جناحي طائر النورس
الرفيق الذي لا يبرح المضائق في أعالي البحار ، هلف فوق هامات السم
مباشراً للملاح بالوصول وسلامته ، موقفاً فيه الحب للأحباب ولديار .
ووسط هذه الأحلام المفرحة يفرق الفارس القديم من حممه ، ويفتح
عينه ، فإذا هو قهيد على رصيف عالم يروح - كما يقول - بالتخليط
والقمامة ، ويشد صاحبه :

قد كنت فيها فات من أيام
بالتقى محاربا صلياً وفارسا هاماً
من قبل أن تجسدي الشمس والصقير
لكي تقل كبريالى الرفيع
وكنت عند ما أحسن بالرفاء
للإسماء الضعفاء
لودلو أطمعهم من قلبى الوجيع

وهكذا اكتمل الجو وامتد الظلام للوحش حول صلاح : الظلام الذي
لا يزايله ، إذ يستشر دائماً هموم البؤساء الذين يشترعون آلام النور
والنعاسة والشقاء ، والذين لا يجدون ما يلعبون به ويسدون رمقهم
عدالما جوع ومسحة ، ودالما ظمأ وحرام . ثم تكون كارته الهزيمة في

وما إن روعى بنقله روح الشاعر المدح صلاح عبد الصبور
لـ حتى أحببت أقرأ دواوينه الستة . وكنت كلما مررت فيها ارددت
إعجابي به . وإيماناً بأنه رائد الشعر الحر الجديد ، الذي وقف عليه
حياته ، وبذل فيه كل ما استطاع من جهد خصب ، حتى يتم له رسوخته
واستقره . ووددت لو أني حكفت على قراءة دواوينه في حياته ، إذ
ليأخوت - حيث - إلى الكتابة عنه وعن ريادة الشعر الحر الجديد وما
قدم فيه من منظومات بديعة ، أتاحت له حتى أن يثبت داخل دوائر
الشعر العربي ويحد له فيه مكاناً رجباً .

وكان أول ما راعى في دواوين صلاح المضمون الجديد الذي
صاغ به شعره ، وهو مضمون لم يعثر عليه صنفه ، وإنما تعب أشد
التعب وأحسا حتى ظهر به من خلال قراءاته في الشعر العربي وخاصة
لأبي تمام والمثنوي وأبي العلاء (وقد كان أكثر تعلقا بأخراهم ، ليحق
تذكيره في الإنسان وهمومه في الحياة) ، وأيضاً من خلال قراءاته في
الشعر العربي وخاصة لأبيوت ، وفي الفلسفة الغربية (وعلم النفس
وصحاب نظرياته ، وكذلك من خلال قراءاته للكتب السماوية
والتصوف والمتصوفة من أمثال الخلاج وابن عربي . لقد وجد إذن للشعر
الحر الجديد الشاعر واسع الثقافة ، المطلع على الترانيم والآلهة والفكر
العالمي وكل ما يتصل به من نظم سياسية واجتماعية . وكل ذلك يسببه
ويستحيل شذى حقيقاً في مضمون شعره .

وهو مضمون يضطرم له - منذ ديوان الشاعر الأول ، الناس في
بلادي ، - أمل قوي في أن يتم الإنسان بالحرية والعدالة . ويظل هذا
الأمل مضطرباً في دواوين صلاح التالية . ويسرى في ديوانه الأول قلق
وحيرة لا صماد لها ، فالظلام يتراعى حوله على كل شيء ، فكل ما في
الوجود والحياة حادث شديد السواد ، وكأن الدنيا غلت من الأبياد
والمرات ، إذ لم يبق بها سوى الألم واللوعة ورحلة الصباغ في بحر الحساد
أو بحر العلم ، واليوم يصبح ، والمساء يخفق الأنفاس ، وتقطط تموه من
حول النظر ، وكلاب تتعوى ، ورحود ، والعام عام جوع ، ويشد
الشاعر :

يا صاحبي ا إلى حزين
طلع الصباح لما ابتسمت ولم يزر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القنطرة خبز أبيامي الكفاف .
حزن تحدد في المدينة
كالأفهاد بلا فحيح

حزن طويل صرير لا نهاية له ، من الحميم إلى الحميم ، حزن مقيم
لا يبرح ولا يريم ، يعترش الطريق ، فأين للفرد ؟ وسمى صلاح أن لا
يفارقه الظلام ، عرماح النور تشقيه ولا متقد ولا مغيب . ويصيح ديوانه
الثاني « أقول لكم » معطوبة عن « الشيء الحزين » المكون في
النفس وهي السموم ، ويموت علاج والنزاع مله به ، والفأس

بوية سنة ١٩٦٧ ، ويُضدّر بعدها ديوانه « تملّات في زمن جريح » وهو يشقّ فيه أنيا لا ينقطع فيه في قزائه ، ولا يُطفىّ لظاه أي شيء . حتى الصلاة والانتقال إلى الله لا يطفئانه ولا يجمدانه . فهو مصر الأوار ، يرمى دائما بشره لادع ويشعر صلاح كأنه ابن سيل شرير جاثع مهان ، ولا يعود يذكر شيئا من الماضي العبد . حتى وطئه عاب عنه اسمه كما يقول ، بل حتى اسمه عاب عنه ، بل نسيه بعد أن كان عمورا هو واسم الوطن في ذاكرته . إنه يعيش في إعياء لا يخاله إعياء ، يعيش مقهورا مخدولا كاسف البال ، يتحدّ الظلام له سترًا ، ويضرب إلى ربه مستغيثا أن يخلصه من هذا العذاب الذي استعالت الأعياد فيه مقابر وقائم ، وتعمره حيرة ، ويضربه قلق لا حدود له ، ويتعذب عذابا لم يتعبه أحد . لقد أصبحت الحياة كلها عذابا في عذاب وآلاما وأهوالا تقلا . وبغض هذا الصوت المملوء ألما وحزنا وحسرة ولوعة نظم ديوانه « شجر الليل » ، مصورا عنة مصر بالكارثة ، وكذب ظها في النصر ، وحيية أمها المفاجئة ، وهو يرتجف فرحا وعلما ، مكسر الخاطر وكل ما حوته يموت ، لا الإنسان محسب ، بل حتى الليل والصباح ، ويشعر كأنه أصبح كأنسا فارغة . يتفطر فيها الزمن الميت ، وتترادى له مدبته محروحة جرحا عميقا يزدأ لا يرقأ . وبغض كأنه يهوى في قاع نزعيني معمم مظلم لا قرار له ، ولدور في نفسه أمثلة مختلفة ، وتقف عليه مضجعه كل مساء وكل صباح

ثم يكون مصر أكتوبر سنة ١٩٧٣ ويترك جرحه مصر السلام باحيش الإسرائيلي في ميناء هزائم ساحقة ، ويكتلى قلب صلاح جرحا وانتاجا مع شعبه ، ويحيى أول جندي رجع على ميناء علم الوطن المقدس ، مشدا

تلميناك حين أهل فوق الشاشة البيضاء
وجهلك يلمنّ العليا
ونرفعه يداك
لكي يخلق في مدار الشمس
حرّ الوجه مقتحما

ولكن كان هذا الوجه يظهر ثم يختفي
ولم أذبح سوى بسنتك الزهراء والعينين
ولم ألعن لنا الشاشة معنا لك أو بسما
ولكن كيف كان اسم هنالك يحويك
وأنت في لحظتك المعظمي
تحولت إلى معنى كمنى الحب
معنى الخير معي المجد معي النور
معنى القدرة الأسمى

وصلاح يصور ل هذا الشهيد فرحة كل مصري رأى علم وطنه على شاشه ، سبيريون - يعرف على ميناء ، أو قرأ خبر دمه على تلك العمة من أرضنا الطسة . وودّ كل مصري - حينئذ - لو عائق العلم أو قبله . كما قبله الخندي الذي رماه يديه شائعا إلى عنان السماء وهو ينسم وعيائه بدمع بفرحة الظفر الباهر . وإنه لخندي مصري من جودنا الخجولين لبرود ليس يحدون بفاع الوطن وحيات وماله بدماتهم الزكية . غير

ملقى بالأغلى سوى عند مصر الحبيبة ، ولذلك لا يعيهم ذكر أسمائهم وتسجيلها قاسماؤهم لا سهمهم ، إنما يهمهم وطنهم وعنده الذي يسمى أن حتى دنا فوق الدوى السماء . وتناول أجراء الشهيد وكلما كانت حاملة وحيج الفرحة وكأها عطر للأصغار والآدان . ويتبو صلاح الشهيد بنشيد ثان لتحية أول مقاتل عانى تراب ميناء وقبله ، بنفس لعطر وشمس الفرحة

ويعود إلى صلاح صوته الشارد ، ويوقع على أوتار قيثارته طائفة جديدة من قصائده يودعها ديوانه الأخير « الإبحار في الذاكرة » ، ويحمل تحية الخندين السالفين صاحبه ، وتعلو نبرة صوته ، فلم يعد الصوت الخافت المبحوح الذي ظلنا رذده أيام الحفاف والحدب والصفيح والظلام والألم واللوعة والسأم والملل ، فقد أخذ يستعيد بهجته بالحياة وبأسمائه في غرس الشعر والموسيقى والأحسان والضحك الجدلان والرقص الفرحان . ويعود إليه شعوه الشديد بمدينته ، ويتشقى ، وتتسع به النشوة . ويتفعل بين صحو وحو ، وهما مبهوتين في شعره من قديم ، ويحاول الاقتراب من الفيض الروحي الصوفي . وقد جعله ذلك بترح حبه في بعض مظلوماته بنصحة صوبية . ومعروف أن المتصورة يثرون الحب الإنساني في وجدهم الإلهي . ويعكس صلاح الموقف أحياء ، حيث في حبه الإنساني وجدنا شيئا بوجود الصوبية ، وقد أتاح ذلك لأشعاره سعة في المعاني وإيجاءاتها بحيث أصبح يكثر فيها الرمز والتأويل

ومر بنا في صدر حديثنا عن مضمون شعره أنه يضطرم فيه أمل قوي في أن تسود الحرية والعدالة الحياة الإنسانية ، فلا بد من الحرية حتى تصان كرامة الإنسان ، وحتى لا تُهتَر شخصيته ، ولا بد من العدالة حتى لا يستغل الأقرباء على الضعفاء . ولا ينبغي في شعر صلاح إيمانه بقدسية الدين . ومن يحس إلى حين يتجه إلى ربه تعاشعا متوسلا صارحا ، ويشعر أنه جد الضمائية والأمن دائما في رحابه . ومعنى ذلك أننا لا نجد في دواوينه ملحدا إلحادا يعصف بإيمانه ، إنه شاعر مخلص لوطه يؤمن بقدساته ، ويحرص حرصا شديدا على الحرية ، وبضا عن العدالة ، بل إنه في شغل بها دائما حتى لا يرى بائسا محروما

ولعل أكون - بكل ما قدمت - أوصحت بعض الإيصاح مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح ، وأنه استطاع حقا أن يستحدث لهذا الشعر مضمونا محالها كل الخلاف لمضامين الشعر المسالمة ، مضمون يشغل بالإنسان ومهمه ومطامحه من خلال موقف شئ في الحياة ، وقد دخلت هذا المضمون وحاضته عناصر كثيرة من التراث الأدبي والفكري العالمي ، عربيا وعبر عرب .

وكل ما قلته عن مضمون الشعر الحر الجديد عند صلاح إنما بصور ظاهرا منه ولا بصور بدقة باطنه ومحتواه وما يحمل من رموز مشعة ، ومن وميض وبريق وتألؤ . ومما أوضح صلاح بعض جوانبه وسط عليها من الأضواء ما يكتشفها : تغلغل كثرة من منظوماته مضادة نصف إضاءة وقد تريد الإضاءة وقد تغص . وكل ذلك يفسح في شعره للنسعة في إيجاءات معانيه عن طريق ما تعرض فيه من صور وحيالات فريدة مبتكرة . وليس ذلك فحسب ، فإن كثيرا مما نواشك وشالغ الحس وروابط العقل أن تن فيه وهنا شديدا

يتكون من تعميلتين ، كما في بعض السطور الأخرى من المنظومة . والمهم أن الشاعر أعاد محسنة للموسيقى المرفقة بالقافية إلى كل سطر من المنظومة ، على طريقة الشعر الدوري ، حتى يتمتع قارئة بربانيتها الموسيقية . ونعني مع صلاح إلى قصيدته : «عيد الميلاد» ونقرأ في فاتحتها :

نرح المساء ولم أزل أحيأ بأحلام اليام
أرد الهلو يخلق سأمنا من هول الزحام
ماذا على لو اتعطلت لغرفتي حتى أنام
وأغوص في بحر السلام

والقافية الميمية متحدة في هذا الجزء المكون من أربعة سطور ويمكن أن يعد كل سطر من السطور الثلاثة الأولى بيتا من محزوه الكامل ، كما يمكن أن يعد السطر الرابع شطرا من هذا المحزوه . وإلى هذه الجزء من المنظومة خمسة أجزاء بعدد سطورها وتفاعيده ولكل جزء قافية موحدة . والمنظومة - بذلك - لا تعالقتانق مع القصيدة التقليدية بقالبها فحسب . بل تعالقت أيضا بسطورها التي يمكن أن تتوزع على سطرين فصيح من محزوه الكامل . وهو تشكيل في إيقاع الشعر الحر عند صلاح يوضح - من بعض الوجوه - التواصل الوثيق بينه وبين إيقاع الشعر التقليدي . ونقرأ في مطلع منظومته التالية : «سولانا» :

ولا تشغل إننا ذاهبان
إلى قرية لم يطأها البشر
لنحيا على بقايا لا الحياة
نفس علينا ولا النبع حد
وصنع كوعا حوالبه تل
من الورد باحنه والسجف
وسافسني أسامي رحسني
وغرسنا المرلا استنظر

والمنظومة من وزن المتقارب ، وهي مشطرة تماما مثل القصيدة التقليدية . وكل ما هناك أن الشاعر على هدى شعر الأسلاف الدوري وحد القافية بين البيتين الأول والرابع ، وكذلك بين البيتين الثاني والثالث . ونعني الصورة نظم الجزء الثاني في المنظومة . أما الجزء الثالث والأخير فأصاف بيتين فيه إلى البيتين الأول والرابع بنفس قافيتهما . ويتابع صلاح هذه الصلة الوثيقة بين إيقاع الشعر الموزون وإيقاع الشعر الحر . حسب رؤيته الموسيقية فيظم قصيدته «الرحلة» من البحر الكامل بقافية ميمية موحدة . ماعدا ليسر الأخيرين فحسبها رائية وستظم القصيدة التالية «الواحد الجديد» على سبق الشعر الدوري الذي تتحد به قافية كل بيتين متتابعين . وفتح قصيدته «الأطلال» على هذه الشاكلة

أطلال .. أطلال
عشى بها النسيلا
في كفه أكلان
لكل ذكرى قبر
وبها قبري

وأستلهم أتي حين تشتدت المعركة بين أنصار الشعر التقليدي والشعر الحر التجديدي كنت أطيل النظر في نواقص الإيقاع الموسيقي لهذا الجديد ، وأقول في نفسي إنه لابد أن يظهر فيه شعراء نابرون يعايشون إيقاع الشعر الموزون ، ويشفقون منه نظاما فنيا جديدا بتلامم معه ويشع النزعة التجديدية عند أصحاب هذا الشعر وناظميه . على نحو ما حدث في الموشحات الأندلسية من المزاوجة بين أوزان وأوزان ، والمخالفة بين قواف وقواف ، إذ تتألف الموشحة - كما هو معروف - من مراكر متحدة الأوزان والقواف ، نيبا أدوار تختلف قوافيها وتتوسع من دور إلى دور . ولاحظ الأندلسيون - بحسبهم الدقيق - أن أنماطا سقطت من إيقاع الموشحة ، فتلاوها بتقصير السطور ، حتى تصبح الموشحة الجديدة أحيانا أوفر أنماطا من القصيدة التقليدية ، بما أتاحت من التوسيع ازدهارا في الأندلس . وأن تحاكي في البندن العربية إلى اليوم . إذ وجدت به إيقاعا موسيقيا رائعا باسم . وهو ما جعلني أمل للشعر الحر شاعرا مرفق لحس رفيع الشعور ، يستدرك ما فات هذا الشعر من وحدة البيت ووحدة السطر ودماء القافية المرددة ، مستعينا في ذلك بمخالطة الإيقاع الشعري الموزون مخالطة حصية ، بحيث يصوغ منه للشعر الحر إيقاعا جديدا له سبه النغمية ، وأوضاعه النحوية الجديدة .

ومجرد أن أحدث في قراءة ديوان الأول لصلاح ، الناس في بلادى ، وإداني أجد نفسي أمام الشاعر الذي كنت أنتظره وأنتظرته أن يبين للشعر الحر إيقاعه النعني الجديد ، فقد تمثل بقوة إيقاع الشعر الموزون ومضى يستعمله في إيجاد الإيقاع المنشود للشعر الحر ، حيث يتواصل الإيقاعان تواصلًا لا يتقطع . ولكي يتضح لنا جهد صلاح في إيجاد هذا الإيقاع الشعري الجديد يذكر ثانية ما قناه في صير هذا الموضع من أن الأسلاف قرعوا منه إيقاعات متنوعة ، وأقصد إيقاع الموشحات المذكورة آنفا ، وإيقاعات الشعر الدوري . وجميعها تتمسك بفكرة الشعر والبيت وتتوسع القوافي فيها تنوعا واسعا . وكان قد سبق أصحاب الشعر النعني إلى استحداث الشعر المزدوج ، الذي تتحد القافية فيه بين كل سطرين في البيت وتتغير بتغير الأبيات . وكل تلك الألوان الشعرية وإيقاعاتها تمثلها صلاح تمثلا دقيقا ، وأخذ بمصنع تشكيلات الكثرة الغالبة من معوماته لها . وليس معنى ذلك أنه ألغى في منظومة الشعر الحر فكرة السطر ، بل لقد أبناها ، لأنها من جوهره وصميمه ، وأبقى معها ما يميزها من «سطور أحيانا» ومن «قصير أحيانا» . ونحن لانكاد نحصى معه في الديوان الأول المذكور آنفا حتى نقرأ قصيدته : «هجم التار» . وهو يستلهم على هذا النمط

هجم التار
ورموا حديثا العريقة بالدمار
رجعت كتابنا ممرقة وقد حمى النهار
الراية السوداء والجرحي وقافلة موات
والطيلة الخوفاء والخطر الدليل بلا التفات

وتتولى المنظومة على هذه الشاكلة مقفأة ، وتارة يتكون السطر من فعيلة واحدة . كما في السطر الأول . وقد يتكون من ثلاث تعميلات كما في السطر الثاني . أو من أربع ، كما في السطور الثلاثة التالية ، وقد

ود لما تتكرر قافية السطر الخامس في الأجزاء التالية من القصيدة . على
ع . ما يعرف في المحركات عند الأملاب . إذ تتوالى في أجزاءها شطون
بعضه . شطر خمس نكر . قافيته في أجزاء الخمس المتعاقبة وما
يلت أن تقرأ منظومته « أناشيد غرام » وهو يسهلها بقوله

يا أملا تبسما
يا زهرا لبرعا
يا رشفا على ظنا
يا طالرا صغرنا مترا
ما حظ حتى حرمنا

ولا يفتنا هنا فقط اتحاد القافية في هذا الجزء من المنظومة .
وكذلك اتحادها في الأجزاء التالية ، بل يفتنا أيضا قصر السطور . وأكبر
العن أن الموشحات الأندلسية هي التي ألهمت الشاعر هذا النمط القصير
لسطور : فإن الأندلسيين - كما أسلفنا - تنهوا إلى ما يحدثه قصر السطور
في موشحاتهم من وفرة الأنعام ، فحاشاكم صلاح في هذا النسق
الموسيقى البديع .

ولا يريد أن يطيل بعرض تشكيلات كثيرة من الإيقاع الشعري
عند صلاح . فحسب ما ذكرناه . وهو كاف لبيان أن إيقاع الشعر الحر
الجديد عنده يستقي من أحشاء الإيقاع في الشعر الموزون - وحقا قد جنى
لثريد للقافية من بعض منظوماته أو من بعض أجزائها ، ولكنه كثيرا ما
يتلاقى ذلك بحس اختياره للقط والصياغة . ومن المؤكد أنه وصل
وصلا بديعا بين إيقاع منظوماته وإيقاع الشعر التقليدي . وفي رأينا أنه
أصبح حريا أن يوجد عروضي على نافذ البصيرة - مثل الخليل بن
أحمد ، واضع عروض الشعر العربي في العصر العباسي ، أو مثل ابن
سنة الملك ، واضع عروض الموشحات في العصر الأيوبي - كما يصح
بشعر الحر الجديد نسبة اللحنية ، ومقاييسه الخفية - مستعينا بما
استحدث فيه صلاح وغيره من منظومات متنوعة . تلد بجرسها وإيقاعها
الأسجاع والآذان .

- ٤ -

وكان قد شاع عن الشعر الحر الجديد أن ناطقه لا يرون بأما في
استخدام الكلمات العذبة أحيانا في منظوماتهم ، وأنهم لا يحسنون
بصياغتهم إلا نادرا ، مما أدخل الرثالة والمثالة على كثير من عاديهم .
غير أن ذلك بما يصدق على طائفة منهم لا نجلى فيه ، أما المحلون ، وفي
مقدمتهم صلاح عبد الصبور ، فإنهم يحسنون به نحو الصياغة الفصيحة
الناصعة ، بل كثيرا ما تشر عند صلاح بأنه يحاول أن يختار منظومته
الكلمات ذات الرواق والعدوية . وهو شئ طبعي لمن يرى بأن يفتى
إيقاع الشعر الحر عنده بألحان الإيقاع في الشعر الموزون كما رأينا آنفا ،
فهو يكدر في الإيقاع الموسيقي ، وهو يكدر في انتخاب ألفاظه
وصياغته ، وهو مع كدره لا يحاول - بأي صورة - نقل الصياغة
واللغة التقليديتين ، لأن ذلك كان يعنى عنده وعند مدرسته التحلف من
العصر ، بل لقد سعوا - جادين - إلى التحرر منها ، وهو ما جعل طائفة
منهم لا يجد حرجا في استخدام بعض الكلمات العامة واليومية . وحال

الخلل في ذلك ، ونشر صلاح قصيدته « الحر » وفيها هذه السطور :

ورجعت بعد الظهر في حبي قروش
فشرت شايلا في الطريق
ورنقت على
ولعبت بالرد للورع بين كلى والصديق
قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرين

وكان استخدام صلاح هذه الكلمات مثار حصة عيفة عليه . وفي
رأينا أن أصحابها كانوا محقين ، لسبب مهم - ليس في استخدامهما .
ولكن في طريقة هذا الاستخدام . ذلك أنها استخدمت كما هي في اللغة
اليومية . دون أن يصب عليها أي بريق خيالي ، من شأنه أن يثقلها من
استخدامها اليومى العادى إلى استخدام شعري رائع . وسنطيع أن
نصور ذلك بوضوح حين نرجع إلى الأجزاء الطويلة التي نطعمها
شوق . وكذلك إلى أجزاء بيرم البديعة ، فكل تلك الأجزاء طمست
لغة عامة ، ولكنها على لسان شوق وبيرم أصبحت أرفع من واقعها
اليومى ، لما بلغ فيها من مادة الشعر الخيالية وروحه ، وهي بذلك لم تعد
كلمات يومية مألوفا . بل أصبحت كلمات شعرية ، لها بصر الشعر
وجوبته وإحليله مما يستثير مكونات قلب القارئ ودهنه من الشعر
والحواس ، وهو ما يفتى عن فكر كثيرير . وكان من حسن حظ الشعر
الحر الجديد أن والده حين حمل عليه النقاد حملهم الشعراء لاستخدام
الكلمات اليومية في السطور السابقة عدل من هذا الطريق . وبدت
حتى صلاح لغة هذا الشعر من العناية المسقة ، ودفع شعراء إلى
المسك مثله بالمصحح السهلة البسيطة التي لا يعجبها عن القارئ أي
حجاب من غزابة أو غير غزابة . ومن المؤكد أن حسه بالكلمات كان حسا
مرحفا ، مما ألح للصياغة في شعره الحر كثيرا من الصفاء والنصاعة
والسلاسة

وحق الآن لم نتحدث من جانب في الشعر الحر الجديد عند صلاح
عبد الصبور لا يقل أهمية عن الجوانب السابقة ، وهو جانب الوحدة
المصوية التي عتمها في منظوماته . بحيث تحدث كل منها بية لغة
متناسكة تماسك الأعضاء في المثال ، والألوان والمخطوط في السجدة .
ومن يرجع إلى منظوماته يجد بورع تجربته في المنظومة على أجزاء لا توجد
بها خنادق ولا محرات شعورية أو فكرية ، بل هي أجزاء متواصلة ،
تتم من خلالها التجربة حتى تتكامل تكامل الأعضاء في الكائن الحي .
وحقا نجد عنده أحيانا منظومات قصيرة ، وكأنها تجارب لم تكمل ، رأى
أن شتا بجانب الحشد الكثير من أحوالها التامة الكامنة ، التي توثق دائما
الروابط بين أجزائها وحدة عضوية تامة

وكل ما قدمت إنما هو لإمام سريع بما أداه صلاح عبد الصبور
دواوين الشعر الحر الجديد من زيادة في مضمونه وإيقاعه وصياغته وبسته
التامة التكوينية . ومعروف أنه بسط جناح شعره وحلق في أجواء الخليل
ناظرا طائفة من المسرحيات لقبت إعجاب الجمهور والصداد ، ولا أرتاب
في أن الدارسين سيطلون - حقا متجاوزة - ممكن على شعره العنلى
والخيل ، دارسين محققين مستعدين .

عاشق الحكمة

حكمة عاشق

يا سيدي . إن الرغبة في الحصول على المعرفة هي الشعور الطبيعي لدى البشر . وأما إنسان لم يفسد عقله . سيكون على استعداد لأن يعطي كل ما يملك من أجل الحصول على المعرفة .

دكتور جوسون

إن كل دون جوان ينتهي إلى فاروست . وكل فاروست ينتهي إلى دون جوان .

هيبيل

عزالدين اسماعيل

- ١ -

كلما نما الوعي الحضاري لدى الإنسان كان أميل إلى التأمل في ذاته وفي الآخرين . سواء رأى نفسه من خلال الآخرين أو رأى الآخرين من خلال نفسه . ولكن هذا التأمل ليس مجرد ممارسة لنشاط هو مهياً له بطبيعته . تنهى غايته مع فعل التأمل . بل هو نشاط توجهه رغبة خفية في التعرف على النموذج أو مجموعة النماذج التي يتطوى كل منها على مجموعة من المقومات . والتي يرى الإنسان بعد ذلك نفسه - كما يرى الآخرين - من خلالها . ويكون النموذج أكثر فاعلية بمقدار رحابته وقدرته على شحاب عدد من المقومات التي تسيطر على مساحة بشرية واسعة . أو مساحة رمزية محددة . أو عليها معا . وعندئذ يصبح من السهل رد المتفرق إلى الوحدة . أو رد الكثرة إلى المفرد

النموذج البشري إذن نموذج تجريدي يتشكل من خلال التأمل وهو عدل بمثابة المرآة التي ينظر فيها كل فرد بعد ذلك فيعرف إلى أي مدى هو يتقرب إلى هذا النموذج . وهو أيضاً المرآة التي يعرض على صفحاتها صور الآخرين فيعرف إلى أي مدى يتحقق النموذج فيهم . بل أكثر من هذا أنه ربما عرض على صفحاتها شعباً بأسره ليعرف إلى أي مدى يسيطر هذا النموذج أو غيره جناحه على أفراده . لكن النموذج يعود مرة أخرى ليجاوز كل الحدود المكانية والزمانية . فهذا شرط أساسي من شروطه . وأغنى بهذا أنه قابل للانتقال من المكان والزمان اللذين أفراهما لأول مرة - سواء على مستوى الواقع أو مستوى التأمل - إلى مكان وزمان آخرين . وفي هذه الحالة يخرج النموذج من إطاره الفردي أو المحلي لكي يصبح نموذجاً إنسانياً

١ - ١

هم في حقيقتهم مجرد أفراد حين يرجع إلى سيرهم . ولكن البشرية - حين تأملت ذاتها فيهم - دفعتهم من مستوى الفردية إلى مستوى النموذج فالنموذج الأوديسي - على سبيل المثال - لم يعد هو الملك أوديب .

وقد استطاعت البشرية - في صعيها الدائب والتلقائي لأن نبي نفسها - أن تبلور عدداً من هذه النماذج الإنسانية من خلال شحوص بأعيانهم . طرحتهم الأسطورة حياً ، والواقع حياً . وهؤلاء الشحوص

٢ -

وفي ضوء هذه التصورات يمكننا الآن أن نقف عند نموذجين إنسانيين يمثلان إبحارا كبيرا للتأمل الإنساني والوعي الحضاري على مدى أكثر من أربعة قرون ، وأعني بهما نموذج «فاوست» ونموذج «دون جوان» . وأما إسبانيا نموذجان بالذات الذي قدمناه مؤكدا أننا نستطيع أن ننسبهما في عصر للمودج عبقول : النموذج الفانوسي ، والنموذج اللوججواني . بل أكثر من هذا أن جرى في الاستعانة أيضا اشتقاق الصيغة الذاتية على المذهبية من كلا النموذجين ، فصرنا نتحدث عن «الفانوسية» و«اللوججوانية» . وهكذا أصبح اسم العلم ربر اصطلاحيا مهديا إنسانيا

ومن حق القارئ أن يسأل الآن عن سبب اختيارنا الوقوف عند هذين النموذجين وهو يتوقع مني - أو هذا في الواقع ما أتوقعه - أن أتحدث عن صلاح عبد الصبور شاعرا . وأقول : إنني عندما عدت إلى قراءة شعر صلاح - وكثيرا ما قرأته من قبل - أدركت في هذه المرة أن وراء هذا الشعر مرتبط بظاهرة أساسية ، تتمثل في مجاوزته - في الأغلب الأعم - للهموم والإثارات الوقية العابرة ، ودورانه في فوارق من الهموم الوجودية ، على الرغم من ملاسته الحميمة للأشياء وتغلغل حسه فيها . فهو إذ يملأ حبك بالأشياء لا يهدف إلى مجرد خلق المودة بينك وبينها ، بل يتحد من ذلك وسيلة للإلقاء بك في دوامة همومه التي لا تكف عن الدوران ، لكي تمرص في كل مرة حتى تصطدم قدمك بالقاع فتدرك أن أرض القاع هي دائما نفس الأرض . وفيما أنت تفحص معه في أعماق همومه تتجدد نفسك أحيانا . وجهها لوجه مع نموذج فاوست ، وأحيانا مع نموذج دون جوان . وقد نجد نفسك مع هذين النموذجين في وقت واحد وهما في حالة صراع ، يريد أحدهما أن يبنى الآخر ، وقد تجددهم متصالحين بل متدحين في كيان واحد . وهكذا جعلتني قراءتي الأخيرة لشعر صلاح ، في قصائده ومسرحياته ، فضلا عن بعض كتاباته الشعرية التي يشرح فيها أفكاره ، أو التي توافق مزاجه عما يعرضه من أفكار الآخرين - جعلتني هذه القراءة ، أستخدم نموذج فاوست ونموذج دون جوان ، وأرى فيها مدخلا صالحا إلى عالم الشعر ، يخلو كثيرا من جوانبه ، ويعبر لنا في الوقت نفسه الظاهرة التي نميز بها هذا الشعر . وربما كان من الطريف أن الشاعر لم يكتب قصيدة أو مسرحية من أي من هذين النموذجين ، على الرغم من أنها شعلا حيرا صحبا من الشعر والمسرح في الأدب العربي . ولكن لعله لم يكن من الضروري له أن يكتب عنها وهو نفسه يعيش - على نحو أو آخر - تجربتها . لقد كان هو نفسه فاوست ودون جوان مجتمعين ، ومن ثم فإن كثيرا من تجاربه التي عبر عنها شعره إنما تقع في دائرتيها .

٣ -

وقبل أن نقرب من هذا الشعر بحسب بنا أن نتوقف قليلا عند هذين النموذجين منذ بدايتهما الأولى في القصص الشعبي ، وفيما طرأ عليها من تنويعات عبر الزمن ، سواء في البيئة الأولى التي ظهر فيها كل منهما ، أو في البيئات الأخرى التي هاجرا إليها . ولما كانت الدراسة التفصيلية المستأنية والمستوعبة لتاريخ هذين النموذجين قد عرفت على يد أحد

الإعريق القديم . بل أصبح نموذجا إنسانيا وحضاريا عاما : له مقوماته التي تستطيع أن تراها متحققة في أفراد كثيرين متميزين في أرمته وأمكنة مختلفة ، سمعت لنا التاريخ سيرهم ، ولا أريد أن أقول إنك قد تراها متحققة في نفسك ! كما قد تستطيع - في الوقت نفسه - أن تفسر في صورتها سمكيات أساسية لشعب بعينه . ولأن الوعي الذي أدرك هذا النموذج أو ذلك قد انطلق في البداية من شخص بعينه ، سواء كان أسبانيا أو وقعا ، فقد أصبح النموذج نفسه يحمل اسم هذا الشخص ويعرف به . وهذه الطريقة انتقل اسم العلم فأصبح مصطلحا . وهذا هو المعنى الحضاري عند بلون من النشاط الإنساني ، أعني تلخيص التجربة الإنسانية المربصة الممتدة في كلمة واحدة (مصطلح) . وهذا يتحول الواقع فيصبح وعيا أو جزءا من الوعي الإنساني .

١ - ب

أما إن النموذج قادر على الانتقال في المكان والزمان ملأ صفته الإنسانية توهله لذلك . فالذوايح الأساسية المشتركة بين أفراد الإنسان التي تشكل البيئة حينا وتكيف وفقا لها حينا آخر ، تسمح دائما بإعادة استكشاف النموذج أو الوعي به . فالأرضية المشتركة من الذوايح الإنسانية هي التي تبسر للنموذج سبل الهجرة من بيئة إلى أخرى ، حيث يعود فيتشكل في البيئة الجديدة وكأنه كشف جديد . وهذا الكشف الجديد لا يعني أن النموذج لم يكن في البيئة الجديدة متعبا في أفرادها ، فلو أن كثرة ، بل يعني أن إدراكه بوصفه نموذجا لم يكن قد تبلور في الوعي . فإذا عدنا إلى النموذج الأدبي مرة أخرى رأينا أن الوعي به هو الذي مكن من إدراكه متحفا في شخصية تاريخية كشخصية الشاعر الجاهل العربي القيس^(١) ، أو في شخصية روائية حديثة كشخصية كامل رؤية لاف (بطل «السراب» لنجيب محفوظ)^(٢) .

لكن هذا النوع من هجرة النموذج إنما يتحرك على المستوى العقل الصرف ، فلا يؤسس بذلك وجودا حيويا وإنما تتحقق الهجرة الحيوية لنموذج عندما يدخل في نسج الحياة الواقعية ، ليصبح ركيزة أساسية لخط من السلوك ، وعنوانا لهذا السلوك في الوقت نفسه .

بوصرح أقول : إن كل نموذج يمثل بيئة أساسية ، لحاج من الوعي الإنساني . وفي كل بيئة يتحقق «ما صدق» هذا النموذج دون الوعي به . وقد يسبق الوعي به في بيئة قبل أخرى ، وعندئذ فإنه عندما يهاجر من بيئته إلى غيرها فإنه يلقى الاستجابة له

على أن الاستجابة للنموذج الواحد بوصفه وعيا أو بيئة أساسية من أسية هذا الوعي ، لا تعني بالضرورة التطبيق المطلق بين أفراده المتميزين في كل بيئة ، لأن البيئة ليست أكثر من هيكل تصوري (تجربلي كما قلنا) ، أما التعيين ، الذي يمثل سطح هذه البيئة ، فإنه يقبل التنوع . وإنشأن في هذا - بكل بساطة - شأن اللحن الأساسي الذي يقبل التنوع عليه دون أن يطمسه هذا التنوع أو يحرف فيه أو يحوله إلى لحن آخر

أساتذة جامعة أكسفورد^(٣) . فإني سأعتمد بصيغة أساسية على ما كتبه في استخلاص المقومات الأساسية لكل من النموذجين

٣ - أ

أما النموذج الأول «فاوست» فإن قصته الشعبية - أي قبل أن يصبح موضوعاً للإبداع الأدبي - تشير إلى أنه كان يربح في الحصول على المعرفة بأي ثمن ، وأنه كان يدرك محدودية معرفته الراحة ويود أن يحدوها ، حتى وإن بدت هذه الرغبة مستبعدة . كان هذا في القرن السادس عشر ، وكان وجه الاستهجان أن فاوست قد أساء استخدام قدرته على الإدراك بمحاولة مجاوزة الحدود المسموح بها . لكن القصة لشعبية لم تكف بهذا الجانب في شخصية فاوست ، بل احتست كذلك بجانب آخر هو رغبته في الحصول على المنفعة . وهكذا صار الخافز لدى فاوست إلى التأمل في خط مواز لحافزه إلى المنفعة على مدى طويل من حياته . ولكن لما كان تعاقب فاوست مع إبليس على أن يلبى هذا الأخير كل مطالبه محدوداً بأربع وعشرين سنة ، فإن فاوست - حين اقترنت هذه المدة من حياته ، وكانت النهاية مصافها أن يحصل إبليس على روحه - قد أصبح أشد رغبة في المتع الحسية ، بمعنى أنه تحول إلى المتع الحسية لكي يبعد عن ذهنه صورة النهاية الأليمة القادمة

وهكذا أصبح طله «البنية» ركيزتان أساسيتان ، إحداهما ترتبط بالمعرفة ، بعدم الاتعاج بما هو مألوف ومبلول بها ، وبالرغبة في الانطلاق في آفاقها لاستكشاف المجهول والغامض والخارج عن حدود الطاقة البشرية ، والثانية ترتبط بالمتعة الحسية ، ولكنها أيضا المتعة المنفردة والنادرة . ولم تكن المعالجات التي تناولت فاوست تخرج في عمومها عن هاتين الركيزتين ، ولكنها قد تعطي واحدة منها الاهتمام الأكبر ، حتى تبدو الأخرى ثانوية . ففي إحدى المسرحيات التي عرضت في فانتسج ١٦٦٩ بصور فاوست على أنه إنسان غير قانع بما هو متاح من المعرفة لعدم ، في حين أن مسرحيات المراس في ذلك الوقت لم تنهم كثيرا بهذا الجواب ، فضلا عن أن تؤكد . فالمناجاة التي كانت تفتح بها هذه المسرحيات تركز على الطموح وعدم القناعة ، في حين يكون مدار التعاقب بين فاوست والشیطان على المنفعة والقوة والشهرة والأمور المادية . فإذا ماوردت إشارة سريعة إلى تعطش فاوست للمعرفة كان المقصود منها الإشارة إلى جانب من رغبات فاوست المرديئة في التأثير ورفاهه ، أكثر من كونه إشارة إلى رغبته في أن يصبح أكثر من إنسان

وأكثر من هذا أن الكتاب الإنجليزي الذي عالخوا قصة فاوست في قرن التاسع عشر كان تركيزهم على موضوع الحب فيها . وعلى سبيل المثال عندما اقتبس ويلز H. G. Wells (١٨٨٦) قصة حوته جعل تركيزه على فاوست وجورجيتش : أما السعي من أجل الحصول على المعرفة فلم يظهر قط . وبالمثل - ولكن على النقيض - كان تركيز الشاعر الفرنسي بول فاليري في فاوست «Mon Faust» على الجانب التأمل في شخصه . حيث يظهر فاوست هنا بوصفه ضحية الحصار الأوربي العربية . حيث مرص عليه أن يطرح أسئلة لا يمكن الإجابة عنها

وهكذا تبرز هاتان الركيزتان متواريين ومتناوبين في الأهمية أحيانا . أو تبرز إحداهما على حساب الأخرى ، أو تبرز إحداهما منفردة دون الأخرى . وفقا للعنرف التاريخية التي مر بها النموذج الفايوستي . ولا يبقى من صور العلاقة بين هاتين الركيزتين في نموذج فاوست إلا ما نلاحظه عند جرائ C.D. Grabbe من أن فاوست حين يرى صورة آنا Amos يسى شغفه بالمعرفة ، أو يستحيل شغفه بها ، وجرعه الذي لا يكف إليها ، شغها بالمرأة . وبعبارة أخرى تصبح المرأة بديلا من المعرفة

وعلى الرغم من أن نموذج فاوست قد ظهر - أول ما ظهر - في ألمانيا فإنه استطاع - مع مرور الزمن - أن يهاجر مع إلى شعوب أوربية أخرى . لقد كان الألمان يرون فيه إفرزا حصاريا خاصا بهم ، بصور الروح السائدة لديهم ، حتى إنهم ليدهبون - في تعصيمه - إلى أن فاوست لم يكن ليكون فاوست إلا لأنه ألماني . وفي هذا المستوى جاوز فاوست حدود شخصه المفرد لكي يصبح رمزا لشعب بأسره . ولكن هجرة فاوست إلى الشعوب الأوربية الأخرى ، جعلته قادرا على الخروج من دائرة الشعب الألماني المحدودة لكي يسط جناحيه على الحضارة الأوربية الحديثة كلها ، وقد رأينا منذ قليل كيف نظر إليه بول فاليري بوصفه ضحية الحضارة الأوربية الحديثة في مجسمها . وكذلك كانت رؤية الفيلسوف الألماني اشيجلر له في كتابه «سقوط الغرب» (١٩١٨ - ١٩٢٢) مقرونة بالحصارة الأوربية ، فعنده أنها حصارة «فاوستية» . وتعني صفة الفايوستية عنده - وهي محاولة منه لتجريد النموذج - كل ما هو دينامي وتأمل ، وكل ما هو من قبيل الضجر من القيود ، والمكراهية لكل ما هو متجمد ، والشوق الروميتيكي لكل ما هو صعب لنال صعب التحديد

ومن الواضح أن تجريد النموذج على هذا النحو يكسبه حموية و الدلالة ، ويصفي عليه طابعا إنسانيا عاما . ومن ثم يطرأ في هذا النموذج الأفراد المتميزون على اختلاف اهتماماتهم . ألم يكن فاوست نفسه في القصص الشعبي مجرد رجل له اشتغال بالعلوم والمعارف ؟ ترى هل يظل النموذج في صورته التجريدية مقصورا على الدلالة على طوائف الناس المشتغلين بالعلوم والمعارف في الأمكنة والأرسة المختلفة ؟ وم برر هذا النموذج أساسا وأنا أقرأ شعر صلاح عبد الصبور وليس له اشتغال بالعلوم ؟ هل تلقى هموم الشاعر وهموم المشتغل بالعلوم تحت مظلة هذا النموذج ؟

من خلال متابعة النموذج الفايوستي تاريخيا نجدنا «سعيد J.W. Saeed» عن محاولة تصوير فاوست على أنه «هان» مبدع ، وكيف أنها غير مألوفة ، على الرغم من حقيقة أن معادلة فاوست بالروح الألماني ربما ذكرت بالأعمال التي كتبت عن فاوست . وأني صورت الطل بوصفه نملا لمخط العقربية الخيالية الأدبية . أصف إلى هذا ما يرتبط بموضوع فاوست من أن الفنان يحارب بطرق مختلفة أن يحققوا المستحيل . ثم يصير مثالا على هذا الفنان ليوناردو دافنشي وكيف أن بعض تخطيطاته تشير إلى أنه كان «يطلب المستحيل» . شأنه في هذا شأن فاوست عندما راح يطلب «هيلين»

وهذا التقريب يصبح الضان متصورا كذلك في النموذج لغاوسى ، عن الأقل من باب أنه يطلب المستحيل . فهل كان صلاح أيضا يطلب المستحيل ؟ وهل كان بذلك تحقيقا شخصيا للنموذج لغاوسى ؟ لرجى الإجابة عن ذلك إلى مابعد . ولكن لا بد من أن نشير إلى عمل كبير للروائي الألماني «توماس مان» عن فاوست ، كان بطله عبقريا مبدعا ، وكانت القصة فيه تشكيلا جديدا لأسطورة فاوست ، يستهدف التعبير عن المشكلات التي تواجه الفنان المبدع .

وإذا فالنموذج لغاوسى ، بوصفه بنية أساسية ، يمكن أن يمثل في استواء التجريدى المظاهر العامة لمفهوم الفنان المبدع ومشكلاته ، أيها كان نوع الفن الذى يبدعه ، والذى يكشف عن هويته وتطلعه .

٣ - ب

وأما النموذج الثانى فقد ظهر التحجيم الأول له في بيئة أخرى هم بيئة الانامية . هي أسبانيا القرن السابع عشر . فقد ظهرت أول طبعة قصة «البرلادور» El Burlador . . . التى تسبب في المصوم إلى «توماس دي مولين» Tirso de Molina ، في سنة ١٦٣٠ أو قبلها . ويبدو أنها تم على خلاف قصة الدكتور يوهان فاوست - لا تعتمد - ولو بصورة عابرة في التشكك ، على قصة شخص حقيق أو أحداث حقيقية . وإن كانت تتضمن صورة عامة لمخط بعينه هو نمط الشاب «الغندور» الغنى الذى عرفته أسبانيا في بداية القرن السابع عشر . ويبدو أن قصة البرلادور هي المصدر المباشر وغير المباشر لكل قصص دون جوان التالية لها .

ولكن شخصية دون جوان - كشخصية فاوست - استطاعت أن تهاجر من موطنها الأصل ، وهو أسبانيا ، إلى مواطن أخرى في أوروبا وربما كان من الطريف - قبل أن نتبين مقومات هذه الشخصية من خلال تشكلاتها المتنوعة فيما بعد - أن نشير إلى أن الأندلس - التى أخرجت إلى العالم شخصية دون جوان - هي نفسها التى عرفت من قبل في زمن الحكم العربى شخصية عامر بن أبى عامر ، الذى وصفه ابن حزم^(١) بأنه كان أجمل شباب مدينة قرطبة ، وأن النساء كن يحرصن له يشاهدنه ، وكيف أن كثيرات من شغفن به حبا حتى كاد الحب يقتلهن ، ثم كيف أن عامرا نفسه كان مفتونا بالنساء . يسمى وراء الحملات ، ويصب على شراكه إن كن من الحرائر ، أو بشرتين إن كن من الخواري . لقد كان يحب المرأة المليحة من الطرز الأولى . تمام كما سيكون أمر دون جوان . ويستعد كل طاقاته ووسائله في الحصول عليه . حتى إنه ظفر بها لم يمض وقت طويل حتى يملأها . ويطلب حبه لها بعضا

هل كانت شخصية عامر هذا هي أساس النموذج الذى سجل في بعد في البرلادور ثم في دون جوان ؟ وأقول : ليس من هدف هذه الدراسة أن نحقق هذا الأمر ، فهذا شأن المختصين في الدراسات العربية الأسبانية ، وكل ما يعنيننا هنا هو أن نقرر أن النموذج الذى يعرف فيما بعد على نطاق واسع باسم دون جوان لا يعنى - شأن كل نموذج - أن مرده التعيين قد لا يصادقونا هنا وهناك في الأرملة السابقة ، قل أن يتأمنهم الوعى الحضارى فيترك أنهم تحجيم لنموذج عام أو بنية أساسية

وقد انتقلت شخصية دون جوان إلى إيطاليا من خلال عمل توماس دي مولينا . وكان من أبرز الأعمال التى تناولت هذه الشخصية العمل الذى قدمه «أوتوفريوجيلينو» O. Gilberto بعنوان «مأدبة يثرو» (١٦٥٢) ، حيث وسع هذا المؤلف في مسرحيته من إطار المشكلة اللوجوانية ، وهو ما يتضح من عنوانها الجانبي - «الابن المحرم» . ومن ثم لم يعد دون جوان عنده مجرد متمرد على السلطة الأبوية - بل هو في صميمه فاسق حقيق ، يعارض في شدة كل الأفكار وكل الشاعر المألوفة ، ويقف في صراعه مع المجتمع موقفه من الله^(٢)

ومن إيطاليا انتقل دون جوان إلى فرنسا . وربما كانت شخصيته التى عرفت في اللغة العربية هي الشخصية التى رسمها الكاتب المسرحى الكبير موليير على نحو ما سرى .

إن «سانجاناريل» - تابع دون جوان - كان يرى أنه من الخط أن يحب الإنسان شرقا وغربا ، وبينما وشيالا . كما يفعل سيده دون جوان وهو يواحه سيده بهذا الرأى . ولكن دون جوان يدفع عن سلوكه هذا الذى يأخذ عليه . بعبه يقول .

«إن الشباب في الحب لا يلائم إلا البهاء من الناس . جميع المحاولات لمن الحق في أن يسلن لنا ، ولا يصح أن يكون لأول حبنا التقينا بها الحق في أن نسلب الأخريات حصيبين العادن عن قلوبنا . وأما من جهنى فإن الحلال يبيع نفسى أبنا وجدته ، وما أسهل أن نقاد إلى قودا جاديتته العدة ! ...»

«إن لم عيبا أحتفظ بها لأرى مزاياها من جميعا . وأقدم فروض لطاعة والولاء لكل واحدة تقودنى إلى طيعتى .. ولو كان عندي مائة ألف قلب فألقى أهيا جميعا للمرأة الجميلة التى تعذب حوى ، فاعططه الوليدة ما سحر بقصر دونه الوصف .»^(٣)

ويرى دون جوان - عند موليير - أن كل حب جديد يوقظ رغباتنا . ويحلل الفرح على عوسا . لأننا نلهم معه أننا نقوم بفرو جديد . وهو من ثم يقول

«لكم أنقى - كالإسكندر - أن تكون هناك حوالم أخرى لأستطيع أن أتابع فيها غروا حوى»^(٤) .

وجود دون جوان لى يؤكد طبيعته المتطرفة . الكارثة للقيود حتى وإن كانت قيود الحب نفسه . فيعلم :

«... إن القيود لا تكف مع طيعتى ، إن أحب احرة في الحب مما تعلم ، ولا أرتضى لقلبي أن يسجن بين أربعة جدران»^(٥)

إنه - مثل عامر بن أبى عامر - يظل يماراة الفتاة يغربها بشق الوسائل . بوسامته وقوته وأمانة مظهره ، ومكانته الاجتماعية ، وبثاله فضلا عن قدرته على تدوير الكلمات الساحرة والعبارات الخلاقة في مغازلها . حتى إذا لانت وخضمت وأصبحت ملك يده أخذ فله يتصرف بها في رحلة البحث التى لا تكف . وهو بعد هذا - كما بصورة موليير - إنسان أمين مع نفسه . مها يكن من أمر سلوكه الاجتماعى (استهواء النساء والتفرير بالفتيات . الخ) أو نكره السماء ولوانيا

هناك تأكيد مطرد - كما يقول سعيد^١ - لفكره أن حب دون جوان عن مثال الأوتة إنما يمثل طريقته في البحث عن الله ، وأن الإحباط المتكرر لدى أصابه قد دفع به إلى التمرد على الله

وهذه الروح المغامرة والتمردة التي أضفتها الرومسية على شخصية دون جوان لم تكن لثلاثم القرن العشرين ، حيث ظلت النظرة الفلسفية على موضوع الحب^(١) كما مثله هذه الشخصية ، وحبث تحرك نموذج دون جوان من قطب الباحث عن الحب إلى قطب الباحث عن الحقيقة فدون جوان عند الكاتب الألماني «ماكس فريش» M. Frisch ، إنسان يود أن يهرب إلى عالم آخر أوضح ، تتجلى فيه الحقيقة ، وتظهر الأشياء دون أن تحجبها العاطفة . وهو كذلك يرفض أن تقوده الحاجة البيولوجية العمياء ، بل إنه ليذهب في عدم رضاه إلى الحد الذي يجعله راضيا لمبدأ الخلق ، الذي شطر الناس إلى رجل وامرأة ، مشيرًا إلى خطائة أن الإنسان المفرد لا يمثل كلاً . أما شوقه إلى امرأة مشكل من أشكال السكر ، لا بد للمرأة أن يجاوزها إذا كان يسمى لتحقيق هدفه الأنسي . وهدف دون جوان الأنسي هو المطلق العرف ، هو المطلق العقل ، الذي يسميه «بيتر ديجر» Diego ، الله ، والذي يسميه فريش المحنمة . ودون جوان هذا هو - بصفة أساسية - إنسان مثقف ، لا تسعى المرأة عنده أكثر من كونها حادًا عرضيًا .

وهكذا ينتهي نموذج دون جوان العاشق إلى بسبب في سر الوجود . كما انتهى من قبل نموذج فاوست الباحث في أسرار الكون إلى عاشق . ترى هل يمكن أن تكون هناك أرض مشتركة بين هذين النموذجين ؟

٣ - ج

حين أصبح هذان النموذجان مألوفين في الأدب الغربي في إبان القرن التاسع عشر . أصبح ذكر الواحد منهما يستدعي الآخر ، بل أكثر من هذا أصبح موضوع العلاقة بينهما موضع تأمل ونقاش ، لرصد ما بينهما من وجوه اتفاق ووجوه تعارض . وقد كان من المسلم به أن التعارض الواضح بينهما يشل في أن دون جوان كان يسعى للحصول على النعمة ، في حين كان سعى فاوست للحصول على المعرفة .

ولكن على الرغم من هذا التعارض الواضح فإن هاتين الشخصيتين تتشابهان على المستوى العملي والمستوى التجريدي على السواء .

حين تذكر مسرحية فاوست لمارلو (١٨٣٩) نستطيع أن نبصر بالروح الدوغمانية تسيطر على فاوست في لحظه الكمال منها . حيث يتنقل فاوست من الرغبة في فهم الحياة إلى الرغبة في الاستمتاع بالحياة ، وهي رغبة دوغمائية في المثل الأول . وكأن مارلو يريد أن يقول ضمناً إن سعى فاوست للحصول للمعرفة واكتناه أسرار الحياة ، ومطلب دون جوان في الحب ، هما تجليات مختلفان لروح واحدة . وفي نفس الاتجاه - ولكن على نحو مباشر - سلو «جواني» C. D. Grabbe ، في المناهضة التي كتبها تحت عنوان «دون جوان وفاوست» ، فهو يرصد وجه الاختلاف الصاهر بين الشخصيتين ، حيث إن دون جوان كان قادراً على أن يسبح من حيث إن

التي يؤمن بها الآخرون ، فقد كان في كل هذا صادقاً مع نفسه : « لا أملك إحماء عواطفى . وبني أحمل قلباً صادقاً . »^(٢)

وهذا الصديق مع النفس هو الذي جعله يصرف عن «دونا أوبرا» ويأبى كل محاولة - بما في ذلك هديده بالقتل - لإعادته إلى عش الزوجية ، لأنه كان يرى في هذا الزواج نوعاً من الزنا المستتر .

هذه الأبعاد التي رسمها مولير لشخصية دون جوان كانت كافية لأن تبلور في الوعي نموذج الإنسان المتعطش إلى الحب أبداً . الباحث عنه في كل مكان . في مقابل نموذج فاوست . المتعطش إلى المعرفة أبداً . الباحث عنها في كل مكان

وعلى حين ظلت شخصية دون جوان عند مولير شخصية واقعية . لا تعرف خفية إلا ما كان من قبل أن تنبئ واثنتين تساوي أربعة . فإن الرومسية . عندما تعاملت مع هذه الشخصية وعالجها في بعض الأعمال الأدبية . راحت تفسر عليها طابعاً مثالياً . ومن ثم بطالماً دون جوان عند «جوتيه» وهو يعلم بالمرأة تجمع بين كليوترا ورمم العذراء . ويلاحظ هنا أنه يريد أن يجمع «مثال» الأوتة و «مثال» الطهارة و «نعمه» في كيان واحد . أي أن يجمع بين ما يلي نداء الجسد وما يلي نداء الروح في وحدة واحدة . وهذا ما يجعل حلمه صعب التحقيق من جهة . كما يشير - من جهة أخرى - إلى أن النعمة الحقيقية في صورتها النقية لم تكن هذا يسمى دون جوان قط إلى تحقيقه . وكذلك بطالماً دون جوان عند لينارو (1844) Leonar ، بوصفه إنساناً يملأ الشوق لأمر بعد امرأة التي هي تجسيد لمثال الأوتة . ذلك أن جميع النساء عنده كن مجرد سبع باهتة من صورة مثالية

وهكذا انفتحت نظرة كل من جوتيه و لينارو في تشخيصها لدون جوان بوصفه لباحث لياثس عن الأوتة المثالية

ولم يكن تفسير «هولان» E. T. A. Hoffman ، لأوبرا دون جوان . التي كتبها مونسارت ، بعيداً - فيما استخلصه من دلالات - ما انفك لدى جوتيه و لينارو في شأن دون جوان . لقد رأى هولان أن هذه الأوبرا تحمل معنى عميقاً ، فما ذلك المعنى العميق ؟ يقول : إن لدى الإنسان أسعفاً نحو القيم العلوية transcendental ، وكذلك فإن الصراع بين الواقعي والمثالي هو جوهر الحياة القافية . وهكذا ينتهي الأمر بدون جيوفاني (أو لنقل إن القوى الشريرة دهمته) إلى الاعتقاد في أن المثالي يتحقق في الحب ، وأنه لا بد أن تكون هناك في مكان ما امرأة تستطيع أن تعب على أن يبلغ في هذه الدنيا أقصى حالات السعادة (التي لا يعرفها الإنسان في الواقع إلا بوصفها نوعاً من الشوق العائض ، والتي لا يمكن تحصيلها إلا في عالم آخر) . وهكذا يمسى دون جيوفاني يتنقل من امرأة إلى أخرى . ولكنه يصاب دائماً بحيرة الأمل . لأنه لم يجد من ترقى إلى مستوى المثال

وواضح أن دون جوان يتحول في هذا المستوى من النظر إلى شخصية مأسوية . فهو يحاول أن يكون أكثر من إنسان ، وأن يحقق في هذه الدنيا أكثر مما هو متاح لأي إنسان فأن ، فكان بذلك محكوماً بالسعي الذي لا يكف نحو ضالة لا أمل في الوصول إليها . ومن ثم كان

الشاعر ، فتكون عنده - مع هذا الشعر - يراه بنية مركبة وموحدة ، ولكنها بنية قبة آخر الأمر . وبعبارة أخرى فإن شعر صلاح عبد الصبور يمثل أمثلة بنية ، لها أصول في سيرته الشخصية بلا شك ، وهذا شيء لا يحتمل فيه ، ولكنها - آخر الأمر ، أو أوله - سيرة نموذجية . ومن ثم لا نجد حرجاً في أن نقول إن عبد الصبور قد استطاع - عن طريق الشعر - أن يصنع من تجربة حياته نموذجاً يمثل بنية متميزة في الوعي الحضاري

وحيث نقول إن عاشق الحكمة وحكيم العشق قد انصهرا - من خلال الشعر - في بنية موحدة فإن هذا يخلق لنا - إجرائياً - مشكلة تتمثل في صعوبة الاقتراب من هذه البنية في صورتها الموحدة ؛ لأننا لابد أن بدأنا من بداية ، أو ندخل إلى هذه البنية من أحد مداخيلها ، حيث يتبع الدخول إليها من أكثر من باب في وقت واحد ، وعلى هذا فليكن مدخلنا من باب عاشق الحكمة .

٤ - أ

يقول صلاح في بعض كتاباته : « .. وأنا مريض بالسؤال عن الملة في كل شيء ، وهو مرض أودني إياه قراءات فلسفية عابرة ، وإصابة عارضة بالتأمل ، لم أستطع أن أعالجها في صباي وشبابي ، فبقيت معي حتى أحتاج شيخوختي ، وأنها ستظل معي حتى أبواب الآخرة » .^(١٧)

وهو هنا يذكرنا بفاوست عند جوتيه ؛ فقد كان - كما عرفنا - مولماً بطرح الأسئلة دون أن يجد الإجابة عنها . والسؤال لا يثأر من فراغ ، بل هو - في الغالب - نتيجة التأمل . والسؤال هو أول مراحل الوعي ، والدليل على الرغبة في التعرف . لكن صلاح لم يكن يسأل عن الأشياء لكي يعرفها ، بل كان يسأل عن حلقها الموجودة ها . حيث تكبر حقيقتها . وبعبارة أخرى فإنه لم يكن يسأل عن ماهية الشيء بل عن الحكمة في وجوده . ومن ثم كانت حياته ممتلئة متصلاً للعرف على الحقيقة ؛ على ما يجلب إلى النفس العظمائية . وهذا قد عفا الفنى لأثير - العلاج - يشرح هذا السعي وما يكلف صاحبه من عذابات .

وتسبكت في طرقات الحياة ، دعت سراديب الموحشة / حجت بكى لب الظهيرة في الفترات / وأشعلت عيني دليل - أتيت في الظلمات / ودوت عقل ، وريت للصابيح - شمس النهار . على صفحات الكتب فتت وراء العلوم ستير - ككلب يشم روائح صيد / فينبعها ، ثم يجتال حتى ينال ميلاً إليها ، فيركض - ينفض / فلم يسعد العلم قلبي - بل زادني حيرة واجفة / بكيت لها ورعجت / وأحسست أن وحيد غشيل كقطرة ظل / كعبة رمل / ومسكر نمل ، خائف مرتعد / عصبي ما قادني قط للمعرفة / وهبي عرفت تضاريس هذا الوجود / مدانة وقوة / ووديانة وفراء / وتاريخ أملاكه الأقدمين / وآثار أملاكه المحدثين / فكيف يعرفان مر الوجود / ومقصده ، مبتلى أموره ، منهاه / لكي يرفع الخوف عني / خوف اللون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر / لكي أطمئن » .^(١٨)

المنع الحسية تمد جرحه ، ولكن لم تصل به قط إلى حد التهمة ، في حين يشكو فاوست من أن الدراسة تقدر شوقه إلى اليقين دون أن تبلغ به حد الفاقة . ومع هذا الاختلاف فإن الشيطان يبدى في نهاية المسرحية ملاحظة خاصة ، تشير إلى أن فاوست ودون جوان يشتركان معاً في شيء جوهري ، وذلك حين يقول : « أنا أعرف أنكما تسعيان إلى نفس الهدف ، وإن افترقنا في عريتين » .^(١٩) ومن قبل جمع جوتيه بين فاوست ودون جوان في مسرحيته المسماة « كوميديا الموت » . وقد اجتمعا عنده على أرض مشتركة من الرؤية الرومنسية للعالم الخارجي ، حيث يتملكهما شعور بزيغ هذا العالم باضئاس إلى المثل التي تعيش في ضميريهما

وأخيراً - وهذا تشابه على قدر كبير من الأهمية - أنها انتيا نهاية مأساوية واحدة ؛ وكان ذلك بإرادتها واختيارها . ذلك أن سعيها وراء ما لا يمكن الحصول عليه ، وبأسها من ذلك ، قد أدى بها إلى حالة من الفراغ الثقيل ، أصبح معها الانتحار هو الفعل الوحيد الباقى والممكن . وهكذا انتحرت دون جوان عند « جورديان E. Jourdain » ، كما طعن فاوست نفسه عند ليناو ، كما طوح دون جوان - عنده كذلك - بسيفه بجدار وهو في موقف نزاع وموت بإرادته . فقد انتحار كلاهما خلاصه بالموت . وكان للفرقة الخالصة ، والحب الطائش ، لا يحفظان إلا بالموت .

وهكذا كان فاوست ودون جوان نجليين لروح واحدة ومقتضى إلى تحقيق هدف مشترك من طريقين مختلفين ، لعل إصلاح هذا العالم ؛ فقد بدنا راتفا بالتقريب إلى الصورة المثل التي يريدانه أن يكون عليها ، ثم هما - أخيراً - ينيان نهاية مأساوية واحدة .

إسما بمثابة دالتين في بنية أهم وأشمل ، نقرأ طردا كما نقرأ حكما ، فيكون فاوست هو الحكيم العاشق ، ويكون دون جوان هو العاشق الحكيم ، ثم يكون فاوست - مرة أخرى - هو دون جوان العقل ، ودون جوان هو فاوست الحواس

٤ -

كل ما مضى يؤكد لنا أن نموذجي فاوست ودون جوان ، اللذين عاشا في الوعي الإنساني زمناً طويلاً منفصلين ، قد أمكن - مع نمو هذا الوعي - اندماجهما في نموذج واحد ، بحيث صار - معاً - يمثلان بنية موحدة . والذي ندعبه هنا أن صلاح عبد الصبور ، الإنسان والشاعر - ولا انفصال بينهما - بعد تحقيقاً راتفا لهذا النموذج أو هذه البنية . فهو فاوست الباحث عن الحقيقة ، وهو أيضاً - وفي نفس الوقت - دون جوان الباحث عن الحب . ولكنه بالإضافة إلى هذا - وعلى خلاف فاوست ودون جوان معاً - شاعر فنان . ولأن يكون ادعاءنا بعيد التصور إذاً عن قلنا إن هذه الصفة الصارقة ، صفة الشاعر الفنان (فلم ينظر قط إلى دون جوان بوصفه فناناً ، كما لم يقر بين هوم فاوست وهوم الفنان إلا في محاولات محدودة - كما رأينا) هي الصفة التي صهرت فيه هذين النموذجين في بنية واحدة ؛ فالشاعر المكمل النصح هو الذي يسعى وراء الحقيقة حتى عندما يستغرق في تجربة الحب ، أو الذي ينهك في تحرد الحب سعياً لاقتناص الحقيقة . ثم يتقطر هذا كله في الشعر الذي يبدعه

هذا المونولوج الشعري يوجد فيه الجراح وصلاح عبد الصبور وفاوست ، ولكن من الواضح أن الجراح قد خرج من عقل صلاح عنه ، وهذا ما يسمح لنا بالتقول إن فاوست - في هذا المركب الثلاثي - هو النموذج الأصلي ، نموذج الإنسان الذي أكد على تحصيل العلم فدرك في نهاية نه وقف به عند حدود معرفة الطاهر (تعارف) المكان (أهل الزمان) . دون معرفة سر هذا الوجود وعنايته ولم يكن «جونه» أو «مارلو» أو غيره من يحرق على لندن فاوست المعتد بالردة في المعرفة الوثيقة الصادرة بالنسبة أكثر من حد

لمعرفة مشروعة بدر ليست في الكتب . والبحث فيها عنه لا يبلغ صاحبه مرحلة الإدراك الكامل الذي يجلب انطوائية إلى النفس

وهذا المونولوج يردنا إلى قصيدة «القديس» في ديوان «أقول لكم» (هل كانت هذه القصيدة برهانا بجراح ؟) . حيث نستطيع إليه وهو يحض في العراء والفراخ والمرعى وكسرت القلب

«أنا طوفت في الأوراق سواها / شيا قلبي حصى / بعد أن حملت في الأوهام والظلمة / سنين طوال / في بطن اللجاج وظلمة امعلق / وكنت إذا أجن الليل واستحق الشجوب / وحس الصدر لمرطق / وداعبت الحبال الحلييا / ألوذا يركن العاري ، بحس قلب المرطق / وأبعث من قبورهم عظاما مخرة ورؤوس / لتجلس قرب مالتق . كبت حنينها الصباح واهموس وإن ملت ، وظال الصمت . لا تسمي بها أقدام / وإن نثرت سهام الفجر تستحق كما الأوهام» (١٥)

وهكذا أدرك القديس أن ذلك الزمن الطويل الذي انقعه في بطن الكتب / انجاسم كان عبثا لا طائل وراءه ، فصارت المشودة ليست فيها . فبقى بها إدم إلى الجحيم . وليبحث لنفسه عن طريق آخر

١. لأنني حينما استيقظت ذات صباح / رميت الكتب للتيار ثم لتعت شباكي / وفي نفس الضمى القواح / خرجت لأنظر الناس في الطرقات والساعين للأوراق / وفي ظل الحدائق أبصرت عباى أسرابا من العشاق / وفي لحظة / شرعت بحسى اضموم ينض مثل قلب الشمس / شرعت بأثني امتلأت شعاب القلب بالحكمة

(نفس القصيدة)

٤ - ب

ولدين أحرقوا كتبهم . شكاهم في جدواها . كثيرون . لكن قديس ها يشلل بالكتب الحياة نفسها ، فالحياة لن تكشف عن روحها المستتر في الكتب وحملت الكتب . بل في الطبيعة ، وفي البشر يروحون فيها ويمدون . ويتقاطعون ويتحابون الحقيقة كاملة وراء حركة هذه المعالجة . فإذا شاء القديس «فاوست» أو صلاح عبد الصبور أن يلتمحها ولو للنصه فطرح إلى الحياة حثا عنها .. وها هو ذا يخرج في رحبة البحث

أبحث عنك في ملاءة المساء / أراك كالنجوم عارية / مائة سبعة / مشوقة للوصل والمسامرة / ولافراح الخمر البقاء / وحبها تهتز أجفاني / وتعتن من شبك رؤيق المنصورة / تلوين بين الأرض والسماء / وسقط الإغواء / عهوا كالنظرة / على هشيم نفس النكرة / كأنه الإغواء

«أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم / أراك لجسين جللة النداء الياسم / ضاحكة مستشرة / وعندما تهتز أجفاني / وتقلبن من غيوط الوهم والنعاء / تلوين بين النور والزجاج ...

«أبحث عنك في العطور المفلقة / كأنها تطل من نواخذ الثياب . «أبحث عنك في الحصى المفارقة / يلودها إلى لا شيء لا مكان / وهم الانتظار والحضور والغياب .

«أبحث عنك في معاطف الشتاء إذ تلصق / وتصبح الأجسام في الظلام / قورية ملفوفة . أو نصبا من الرصاص والرحام «وفي المراعي اللتين تكشفان عن منابت الذهب / حين يهل الصيف / ترتجلان الحركات المنيرة / ..

«أبحث عنك في مفارق الطرق / واقفة ، طاهلة ، في لحظة التجل / منصوبة كخيمة من الحرير / يهزها نسيم صيف دافئ ، أو ريح صبح غائم مثل مطير / فترنح حياها ، حتى تميل في انكشافها / على سواد قلبى الأسير / ويبتدى لينهى حورنا القصير

«أبحث عنك في مرايا علب المساء والاصاعد

أبحث عنك في زحام الممهايات / مطبوعة ملطخة في أنسجف المساجد .

«أبحث عنك في محطات القطار والمخابر / في الكتب الصفراء والبيضاء والمخابر / وفي حدائق الأطفال والمقابر»

هذا البحث المصق في كل مكان ، إلى أى شيء يوصى ؟

«أوى إلى ينى في الليل الأخير / انتظر انبثاقت البذرة كالحقيقة / (أبنا السفينة الوهمية للسلر / يا وردة الصفيح أبنا العاصفة المحكة الإسار ، عطف فصول الزمن الدوار) / حتى إذا طال انتظارى المرير / شرمت كأس الخمر والدوار / كأنى أقبل الدموع في حدود الكأس / قطرة قطرة ، كأنى ألتد باليأس والانكسار» .

لقد كانت رحلة النهار خائبة ، فقد انتهت إلى لا شيء ، وكانت العودة المكسرة إلى البيت في آخر الليل ، ثم كان التحديق في جوف الظلام هو الأمل الأخير في استباق الحقيقة ، ومعانيتها عن قرب ، والحوار معها ، والتخلي منها . ولكن

«وأورق اليفى / أن مستجيلا قاطعا كالسيف / لهاونا / بلا للمعة من طرف»

(البحت عن وردة الصبح - ديوان شعر الليل)

وتتردد هذه التجربة كثيرا في شعر صلاح . أعني تجربة البحت عن الحقيقة خارج الكتب . والسياسة في الأماكن المغلقة . ومحاولة النظر إلى الأشياء دون تأثر بما هو مألوف ومشاعور . ثم العودة في آخر المساء إلى هواجبه الليلية^(١) . ولكم أعر في حرف الليل ، كما تسكن على وجه النهار !

٤ - ب ١

في المساء - كل مساء - تعودده الأسئلة الملحة . التي شعنت ضميره منذ وقت مبكر :

هذه زمان / منذ اعتدت التفكير كما يتحد المنحرف وخز
الأهزون / وأنا أسأل نفسي بضعة أسئلة قبل النوم / أحيانا وأنا
بين البقطة والإغماء / إذ أشعر أن أهوى في فاع الميراث المعتم / التي
هي بضعة أسئلة ملحاجة / حتى أهوى - لا يفلح صدى

(فصول منتزعة لديوان شعر الليل)

ولكن ما هذه الأسئلة الملحاجة التي تعاضد كل كيلة ؟ إنه لا يصح عنها - سوى السؤال الذي ظل منذ زمن بعيد يتردد مع أنفاسه لا يملته . وهو . صدق قد يحدث ؟ إنه السؤال عن المستقبل الذي تريد الرؤية أن تقتنصه في شباكها . وهو سؤال يتضمن رفض الواقع وانتظار ما سيأتي أو لا يأتي . لكن الأسئلة الأخرى تعود فظالعا في نفس القصيدة على ألسنة الشعراء الذي يحرمهم صلاح في الليل ، فالشاعر الفرنسي «بول إيفوار» يسأله عن معنى الحرية ، والشاعر الألماني «يرتولد يريخت» يسأله عن معنى العدل ، والشاعر الإيطالي «فاتسي أليجيري» يسأله عن معنى الحب ، والشاعر العربي أمير الطيب المتنبى يسأله عن معنى العزة . كما يسأله المغربي عن معنى الصديق^(٢) . وكل من هؤلاء إنما يطرح عليه السؤال الذي كرس له حياته كلها . وكأنهم بذلك يطلبون منه الحال . ويلفون على قلبه بهم لا قبل له به :

«تتراحم أسئلته حولي ، لا أملك ردا
لأسئلتهم وأنام» .

ولكنه .

«قبل أن يأوى إلى فراشه الكلام / وقبل أن يغيب في غياهب
الإغماء / يطوف في خياله الحلم العظيم / أن تفتح
السماء / أبوابها عن نيا عظيم»

ولن أطيل الوقوف عند هواجبه الليلية ، حين يدخل ظله في ظله فينوح مع نفسه ، وحين يصبح الليل وحيا أوقيرا أو غابة ، وحين تدمعه أمس المنوف والوحشة والرعب والرؤى لغزلية . وحين تمتح حراحه وتتجر أعرانه ، وحين يستولى عليه الشعور بالضياع في عمر العدم - فكل هذا وأكثر منه ، مما هو من بابه ، متأثر في كثير من خصائمه

٤ - ب ٢

وعندما يقف صلاح على مساح يدم حديد بانه - شعر أحيا . الغربة عن نفسه وعن الأشياء - إلى أن يستعيد وعيد يدرك أنه مقبل على يوم مكرور لمن أيامه

«أصبحو أحيانا لا أدرى لي سما أو وطن أو أهلا
أنهل في باب الحجرة حتى يدركني وجداني
فنبسب إلى بداهة عرفاني
متهمنا في رأسى - تنوى في أطراف لاهلا
قل عرساها في قلبي
هذا يوم مكرور من أيامي
يوم مكرور من أيام العالم
تلقيني فيه أبواب في أبواب
ويظلم عرق لوبا تسجته الشمس الملبية
لوبا من إغواء وعذاب .

(مذكرات رجل مجهول - ديوان تأملات في زمن جريح)

ثم تكشف رحلة البحر - حسيبة عن رتبة والتدعة والكتب والحياة والزيف . فيعود الشاعر محملا بعبء كبير . حتى يدخل مع مساء في هومو الليلية مرة أخرى ، وهكذا . رحلة من العذاب تتكرر ليل نهار . تولد السأم . وتجدد أيضا سأم مكرورا .

«الليل ، الليل يكرر نفسه / ويكرر نفسه / والصبح يكرر
نفسه / والأحلام وعظومات الأقدم / وهبوط
الإفلام / وهبوط الوحشة في القلب مع الإفلام . رهشات
الأوردة المخلوجة والمهرورة / ورفيف الزايات المنصورة
والمكسورة / قصص القتل والقتلة / وفكاهات المرلين وهزل
المنكهن / وصحيج الطرقات / وجنارات الأموات / حتى
سأم التكرار يكرر نفسه» .

(تكرارية - ديوان الإبحار في الذاكرة)

٤ - ج

هذا البحت المصنوع في دولة الحياة لم يكشف إلا عن وجه من وجه
بالشاعة والكنب والعافى والزيف ، حيث يتوارى الصدق والتزهد
والبراعة والظهارة . وحيث تعقد أحياه مرها الخفي . ويصبح منظر
الحجون - إن كان للجون منطق - هو الوسيلة الوحيدة للممكنة لتقريبها
ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يجدد الشاعر ثقته في قيمة التجربة . كما فقد من
قبل ثقته في قيمة المعرفة التي تتطوى عليها الكتب

وإذا كان فارست في غمرة بأسه من أن توصله دراسة العلوم إلى
الحقيقة - قد راهن عليها ، وتعاقد مع الشيطان على المتعة والثرء
والقوة ، فإن شاعرنا يدخل في نوع من مساومة في صورة عقد - أو عهد
فلا فرق - بينه وبين الغاطب . أيا كان هذا الغاطب . شيطاننا أو ملاكا
أو إنسانا ، يتناول الشاعر بمقتضاه عن كل ما حصله في حياته من

وس حينه أخرى من النعمة والثروة وقوة لا يمكن أن يشكك سببها من المعرفة ، ولا هي تمثل طريقاً من الطرق للثروة إليها ، بل كل إنسان يريدون امتلاك الحياة ، فله من يمتلك بعض ظواهرها ، كالثروة أو الحب ، أو النعمة ، ولكن من يمتلك اليقين هو وحده من يمتلك جوهر الحياة . (١٨) . بحث عن التحررية الفكرية ، محزنة كانت أو مفرحة . طريق إلى المعرفة . ومن مجموع التجارب تتراكم الحقائق الحسية ، التي يمكن أن تفضى - من خلال المجلس الملهم - إلى إدراك الحقيقة المطلقة

إن صلاح عبد الصبور حين أيقن من لا جدوى الكتب في الوصول إلى المعرفة أو كشف الحقيقة ، راح يحرب أن يتحد من الحواس وسيلة تجاوز به إدراك الأشياء إلى ما وراءها أو إلى بواطنها . فهو إذن لا يقترب من الأشياء ولا يلامسها مجرد أن هذه اللامسة في حد ذاتها توهم له ألواناً من النعمة ، بل هو يصنع ذلك من أجل استكناه أسرارها . وفي هذا السياق نغف قصيدة «التنصّب» (خيون الإبحار في الذاكرة) لتدل في وضوح وقوة على هذا المسعى ، ولتكشف - على نحو غلاب - عن شاعر يتحد النعمة الحسية وسيلة للتصرف .

والتنصّب إلى جسمي / أنسب إلى شهوة أطراف أن تلمس أهرق
الأشياء / شهوة شفق أن تندي ، وتندي / أن تنسى ، أن
نسى / حتى تنقص روح الخلد الحمراء / شهوة أني أن
عرف / من أين يحيى النفع اللذع والنفع الوخو / في أعشاب
الأيضى / ومسيل المرق على خط الظهر / في مفرق كرمه
شعر / في الزهرات العشر الممضية النابتة على أطراف
المكثين / والصلصات العشر الموشولة في أطراف القدمين / أبهى
أن تعرف نفسي / كيف تصير الرغبة لحظة صحو / وكحال الرغبة
لحظة صحو ... الخ

فلاسة اهرق الأشياء . وانقصاص روح الخلد . وما أنشبه . ليس - من حنة الحواس بالاشياء بقدر ما هي رغبة في التفاعل في بواطنها . والقصيدة كلها على هذا الحال المريد .

ألا يحق لنا الآن أن نقول إن الفارق بين فاوست في إقباله على النعمة الحسية وبين صلاح هو أن الأول مجرد إنسان وأن الآخر إنسان فنان ؟ هكذا كان شأن كل الفنانين الكبار حيناً ذهبوا في أن يعقدوا صفقة كصفقة فاوست ، ضد كانوا يلودون بحواسهم المرهفة ، يلتصمون عن طريقها نوعاً من اليقين يشع جوعاً وأرواحهم . وقد سجل صلاح نفسه كيف أن الشاعر الإنجليزي ولهم بليك كان ينادي من يسمي تجربتي بأغنية : وحكمتي برقصتي في الطريق . « . وعلق على هذا بشيء » لقد أراد بليك أن يتخذ روحه ، ويحفظ طهارته ، ولذلك فإنه لم يمسك قط ، بل فحس . وأحسن بمتى » (١٩)

•

وإذ يبلغ بنا الحديث هذا المدى جدّ نمت قد فرت من دون جوان . وإذا كانت أشعار صلاح المتعلقة بموضوع الحب تذكرنا به فلا يسها في هذا المجال أرساً مشتركة . مع الفارق المائل . وهو أن دون

حرب . في مدبل أن يستمع بيوم واحد بكر

يا من بدل خطوتي على طريق المضحكة البريئة / يا من يدل خطوتي على طريق النعمة البريئة / لك السلام / لك السلام اعطيك ما أعنى الدنيا من التجريب والمهارة / لقاء يوم واحد من البكارة .

(أحلام الفارس القديم)

وكلمة البكارة هنا - في مقابل التجريب - تحتاج إلى تأمل ، فهي تتحرك عن مسيرين من لدالة يتباعدان ثم يعودان فيتداخلان في مستوى الأوب تبرر فكرة العنصرية تتحرك الدلالة الحسية ، وفي المستوى الذي تبرر فكرة «مريحة راحة» تتحرك الدلالة المعنوية . لكن الدلائل معاً يستويان في مدون واحد . هو الطريق الذي لم نحس به قدم . لكن يجب ألا نعمل أيضاً عن بداية مطلب للشاعر ، فقد حدد الدلالة التي يعيها عندما حدد مطلبه في المضحكة البريئة . والندمة بريئة . فإشارة إذن هي مطلبه ، سواء ارتبطت بالسعادة أو الحزن . والبريء هنا لا تتصل بفهم من الأحوال عن البكارة ، بل ربما ينبغي لنا أن السياق الشعرى - لو عدنا إليه - كان أولى به أن يستدعي . ولكن اعرف الشاعر عبا إلى البكارة لم يكن - على كل حال - تالياً لما بل عن العكس ، فالبكارة والبراءة دالتان متلازمان ، ولا يمكن تحقق إحداهما على حساب الأخرى

وعود تتساءل عن حدود البكارة في منظور الشاعر . هل يريد حقاً - يفرق أرساً لم نحس بها قدم ؟ وبعبارة أخرى ، هل يريد أن يكشف للآخرين عن الحبيب الذي لم يعرفه ؟

يبدو أن الآخرين ليسوا طرفاً في هذا الموقف ، وإنما يتجه تفكيره في بكارة التجربة إلى ما يتعلق به شخصياً . فليس المهم في الأرض الجديدة التي يطرّفها ألا تكون قد مشيت بها الأقدام من قبل . بل المهم ، تكون محارسته الشخصية جديدة بالنسبة إليه هو نفسه ، أن تخرج من اثر التكرار القاتلة ، وهيبات !

لقد عرف الحزن والبكاء ذات يوم كما عرف الفرح والمضحك :
« وكنت إن بكيت حزني البكاء / .. وكنت إن ضحكك ضاحياً
كأنني غدير »

(أحلام الفارس القديم)

بكنه الآن يبحث عن طريق النعمة البريئة ، النعمة الحارة الصادقة ، النعمة التي تتركب الإنسان وتفتطمعياً أحزان الكون ، كما يبحث من المضحكة الصرفة التي لا يمسك صبرها شيء ، والتي تستوعب فراح الكون . وهو في سبيل الحصول على هاتين اللحظتين يلعب بكل ما كتبه في حياته من تجارب . إنه يراهن مثل فاوست ، ولكنه - وهو من القرن العشرين - لا يقع في دائرة صحاحته ، عندما راح يطلب النعمة والثروة والنعمة . حق إن فاوست بعد ذلك قد طلب الخال (هيلين) . ولكنه محال بحكم طبائع الأشياء ، فالزمن لا يستدير إلى الوراء ، أما صلاح فإنه يضرب محالاً كان ينبغي أن يكون ممكناً

(العائد - ديوان أقول لكم)

والحبيب هنا - كما هو واضح - عن الطفل - الحب ، أما
الطفل - الشعر يطالعنا في قصيدة ، الشعر والرماد ، (ديوان الإبحار في
الذاكرة) . وكما كان الطفل - الحب في القصيدة السابقة عائيا ثم عاد ،
يطالعنا الطفل - الشعر هنا منذ بداية القصيدة بوضعه غالبا يعود

«ها أنت تعود إليّ / أيا صوتي الشارد زما في صحراء الصمت
المرداء / يا ظل الضائع في ليل الأفار السرداء / يا شعري التائه
في نثر الأيام المشابهة المعنى / الصائغة الأسماء»

ثم يدخل الشعر في رمزه عندما يحصى الشاعر يتساءل عن السرى
بعودته .

«وأنا أسأل نفسي / ماذا ودع لي يا شعري بعد شهور الوحشة
والبعد / وعلى أي جناح عدت / حيا كالطفل ، رقيق
كالعداء ...»

وقد يتبادر إلى الذهن أن عصر «الطفل» هنا إنما يستخدم من
باب التشبيه . مرة للحب ومرة للشعر ، ولكن الواقع غير ذلك ،
فالطفل هو الرمز الموحد للحب والشعر معا . يتأكد لنا هذا عندما يحصى
مع الشاعر قليلا في أسئلته

«هل عدت عبيتا في بسمة حسناء من عابلا / هل كانت في
السوق أو الفندق أو في الملهي / لا أذكر ، فالبسمة في هذا البلد
ندى / فتصل به العيان صباح مساء / . . أم عدت على نضعة
عطر الفل / فتنته في عبق كفا محسنة سحراء . .»

فهكذا كانت عودة الطفل الشعر الغائب مرتفقة بتفتح وجدوى
على امرأة حسناء أو محسنة سحراء

• ب •

وعيدا عن هذا الرمز الموحد بين حب وشعر في حربه صباح
يظل الارتباط الحميم بينهما مهيما عليه في كثير من قصائده . فهو في
قصيده «أقول لكم» جمع بينهما تحت مجموعة من الصفات المشتركة
على حو يوحى بالارتباط

ولأن الحب . مثل الشعر . ميلاد بلا حسان . لأن الحب .
مثل الشعر ، ما باحت به الشفتان / بغير أوان / لأن الحب قهار
كمثل الشعر / يعرف في لقاء الكون . لا تعوله حبة . وتعمو
جية الإنسان / أحدثكم - بداية ما أحدثكم - عن الحب

وهو في قصيدة «أغنية خضراء» تصور لنا وجود هذين محبوبين
عليه - الحب والشعر - في وقت واحد . وكما هو كين موحد لا يتقسم
ولا سحرا

«وفدا في ليلة صيف / وحيا من باب القلب كما يلج
الضيف / كانا يسامين / صنعا بإجماع ليل / قالا للقلب
سعدت مساء يا قلب ..»

جوان القصة كيان بشري ، وهو كيان صلاح كيان شعري ، فهو ليس
سحرة متطابقة بالضرورة لسيرة صلاح الإنسان . ومن هنا ارتبطت تجربة
الحب هذه بشجرة الشعر ارتباطا وثيقا إلى حد التلازم . «الشعر والحب
مثل الشجر ذي الخليلين ، حين عرست أحدهما في قلبي عرست
الآخر» (٢٠١)

وصل أن تدخل مع الشاعر إلى عالم (الشعر - الحب) أو
(الحب - الشعر) لا بد أن سه منذ البداية إلى معنى الارتباط بين طرفي
هذه العلاقة ، أو بين حدي الشجر - كما يسميها

إن دون جوان قد يظهر أمامنا - في كثير من تحلياته - باحثا عن
الحب في كل مكان ، منتظلا من الهيام امرأة إلى أخرى . أو باحثا نفسه
عن غزوة عاطفية جديدة ، بعد أن يتسرب الملل إلى نفسه من تجربته
السابقة . وقد يدفعه إلى هذا إيمانه بأن تحليات الحلال والفتنة لا تنتهي .
وأنه قد يجد صاته (المثال الأثووي) في مكان ما . وسواء وصل إلى
لتحقيق هدفه أم لم يصل فإن تجربته - بكل تفصيلاتها وفي كل مراحلها -
كانت محصية وحده ، بمعنى أن كل ما تكشف عنه هذه التجربة من
حقائق كان يستغرق عقل دون جوان ووجدانه وحده . فالكشف الذي
تنتهي إليه تجربة دون جوان ، أو الحقيقة التي تبرز من خلالها ، أو حتى
مجرد الفكرة البسيطة التي تتولد عنها - كل ذلك يظل مسطرا في ضمير
دون جوان . ولكن عندما ترتبط التجربة بالشعر تأخذ معنى مغايرا
عاشق - كالفن بعامة - هو بطبيعته طريق من طرق المعرفة . وحين تنتقل
التجربة من محيطها الفردي الواقعي المحدود لكي تصبح شعرا فإنها تصب
وتتجهز إلى ضرب من المعرفة . ومن ثم فإن الارتباط الوثيق بين الحب
والشعر عند صلاح يحمل إلينا أكثر من دلالة . فهو من جهة يدنا على أن
تجربة حب الواقعية لم تكن هدفا في ذاتها بل لما يكن في أحشائها من
شعر ، وهو - من جهة أخرى - ينقل التجربة من إطار الممارسة إلى
إطار المعنى ، ثم هو - من جهة ثالثة - يحولنا . نحن المستقبلين
للشعر ، طرفا في القصة ، وأحيانا يصبح الحب - الشعر مبهجا في رؤية
الحياة والكون

• أ •

توحد الحب والشعر في تجربة صلاح في رمز واحد هو
«الطفل» .

«طفلا الأول قد عاد إلينا / بعد أن تاه عن البيت سينا / عاد
عجلان حيا وحزينا / فتلمسا بكف نبضت فيها عروق الرعدة
الأولى الحينا / وتعرفنا عليه / وبكى لا بكينا في يديه ، وارعى
بين ذراعينا ، وأعنى مطمنا . وظفونا / وتكسرتنا على عيبه
ظلا /

«كان طفلا عندما فر عن البيت وولي / من صبي عشرة . ذات
مساء ، كان طفلا / والمقدناه وتادينا في أسلامنا / وانتظرنا
عطوره انخضر في كل ربيع / وشكرنا جرحه علاتنا / وتلينا
بكنس مرة من يلسنا / وتناسينا إلا رعدة نجاحتنا أول أيام
الربيع / عندما نشعر بالشوق إلى طفل ودج .»

للساق أو النسق اليومى للحياة أثر فى هذا ؟ هذا جائز ، ولكن النهاية
هى المشى - التوكد ؟ لأنها - كما يقول صلاح - نهاية مكررة ومعادة :

«سألى رفيقى : ما آخر الطريق ؟ / وهل عرفت أوله ؟ / غش
فى شاخته فوق سائر مسددة / عطى تشابكت بلا قصد على
درب قصر حيق / لله وحده الذى يعلم ما غيبة هذا الزل
الفرق / يعلم هل تتركنا السعادة / أم الشقاء والندم / وكيف
نوضع النهاية للمعادة / للوت أم نوازع السام »

(الحب فى هذا الزمان - ديوان أسلام الفارس القديم)

ومن ثم فإن حالة الحب التى يمر بها الإنسان ليست حالة
مستجبة ، يتم التخطيط لها وترتيب مراحلها ، بدعا من النظرة فالإستقامة
فالسلم فالكلام فالمرعد وانتهاء باللقاء : « فلم يعد الحب هو الحب الذى
عرفه الرواية منذ بدأت حق الآن ، الذى يبدأ بالتمارف ثم الشوق ثم
الرغبة فى الوصال ، بل لقد يبدأ بالرغبة فى الوصول وينهى
بالتعارف » . (٢١) إن الحب بنية مستقرة فى الوجود الإنسانى ، فى الرجل
والمرأة على السواء . ومن ثم :

«قد يفل فى الحب عاشقان
من قبل أن ينسأ»

(نفس القصيدة)

فالفاء بين الطرفين إذن ليس هو باعث الحب ، بل هو مجرد
مناسبة تعرض لنفسها مفتضياتها التقليدية بين اثنين تستقر فى كيان كل
منها بية العاشق . وإن ما قد يكون عندئذ من لقاء الجسد لا يكون
تحقيقا لهذا الحب ، أو تحقيقا لرغبة حسية مبيتة ، بل هو أقرب إلى أن
يكون صلا طغوسيا ، يؤديه الفرد كلما عرضت له مناسبة أدائه ، مع
يقينه من أنه عمل عارض ، سرعان ما ينتهى وكأن لم يكن :

«ذكرت أننا كعاشقين عشرينين يا حبيبتى / فلما الذى
دفناه / من قبل أن نشبه / ورغم علمنا بأن ما ننسجه ملاءة
لقرشنا نغصه أنامل الصباح / وأن ما همسه ، ننعش
أعصابنا / يقظه البواح / فقد نسجناه / وقد همسناه » .

(نفس القصيدة)

وربما كانت قصيدة «أغنية من ليلى» (ديوان أسلام الفارس
القديم) أوضح قصيدة تؤكد هذا التصور ، فقد شامت الظروف -
دون حسان - أن يتقاطع عاشقان فيخوضا تجربة الحب ، ثم ينصرف
كل منهما فى سبيله ، قبل أن يعرف أحدهما ما اسم الآخر . ومادامهم
الأسماء بالنسبة للعاشق !

ومن الطريف أن ما سمياه «بية الحب» يسميه صلاح «موهبة
الحب» :

«أنتى ما مر بقلبي أن الأيام الخهمة / جعلته يا سيدنى قلبا
جها / صلبته موهبة الحب / وأنا لا أعرف كيف
أحبك / وماضلاعى هذا القلب » .

لاحظ تشبة العمل فى هذه العبارات (وفدا - ولما - كانا -
صنعا - قالوا) ، كأن يبدأ واحدة تحركها إذا تحركا ، أو صوتا واحدا
يصدر عنها إذا تكلم . لكن كلا منهما له دوره بعد ذلك ، وكان طبعيا
أن يبدأ الحب

«وتقدم هذا الضروب الحب / ورمى فى قلبى غيردة / خضراء
بلون الآمال / وأشار وقال / قم يا شادى ، هرد ، بارك
للحب »

ثم يأتي دور الشعر .

«وتقدم هذا الضروب الشعر / ويأصبه لك الحقم وأفى المر » .

كل هذا يؤكد لنا - مرة أخيرة - أن تجربة الحب المتجدد كانت -
من منظور الشاعر - مطلباً يسمى إليه ، لا مجرد أنها تحمل متعة فى ذاتها ،
بل لارتباطها الوثيق بالشعر من حيث هو طموح من نوع خاص إلى
التعرف . وبهذا تحول نموذج دون جوان الرجل إلى نموذج دون جوان
الشاعر .

• - ج

ويقودنا نموذج دون جوان الشاعر إلى غملى مفهوم الحب عندنا .
وستطيع - منذ البداية - أن تقرر أن صلاح عبد الصبور يفصل بين
الحب من حيث هو «بية وجودية» قائمة فى كل زمان ومكان كأنها
خارج الزمان والمكان ، والحب من حيث هو علاقة مباشرة بين شخصين
شعبيين فى زمان معين ومكان معين ، أى إنه - بعبارة أخرى - يفصل
بين التصور والممارسة ، أو بين الفكرة والفعل . فالحب قائم فى نفس
الحب ، أو فى نفس كل إنسان ، قبل أن يكون واقعة بعينها ، يمارسها
عاشقان ، وهو باقى فى النفس ، حتى بعد أن تنتهى هذه الواقعة الفردية
المعينة . ومن ثم كانت وقائع الحب المارس وقائع وقتية ومحدودة ، تبدأ
لكى تنتهى ، لأن أى واقعة منها لا يمكن أن تستوعب الحب كله ، وهى
لذلك لا يمكن أن تغنى عن غيرها ، أو أن تكون نهائية . وإنما يمارس
العاشق تجربة الحب فى كل مرة تعرض له حل هذا النحو وبهذا المعنى ،
على أمل غامض تثير التجارب السابقة الشك فيه ، وهو أن تكون
التجربة المحاصرة بالتصوير ، أى تحقيقا صليا لبية الحب الوجودية
فى شمولها .

ممارسة الحب إذن فى إطار تجربة معينة ، أى من خلال علاقة تنشأ
بين محبين ، هى دائما ممارسة جزئية ، وهى لذلك وقتية . إنها موجة ما
على سطح بحر حقيق ، أو ابتثاق ما لبركان لا يبدأ جوفه ، فى مكان ما
من سطح الأرض . وليست الموجة هى البحر ، ولا ابتثاق البركان هى
البركان . وقد تتلاشى الموجة فى موجة أخرى أكثر منها صفتونا ونشاطا ،
وقد تتمد البثاق البركان لتظهر ابتثاق أخرى له ، أكثر تظليا وتوهجا .
كيف تبدأ لموجة وكيف تنتهى ؟ ومتى تحدث ابتثاق البركان ومتى تفتقر ؟
وقد ترك هذا الحديث بلفة الاستعارة ولتقل : متى تبدأ إحدى ممارسات
الحب ومتى تنتهى ؟ هذه مسألة لا تخضع لقاعدة ، لأن الحب - كما قال
صلاح - «ميلاد بلا حسان» ، وهو ليس كالفصول ، يأتي كل منها فى
أونه ، فهو باقى - حين يأتي - «بغير أوان» . ولكن هل يمكن أن يكون

(رسالة إلى سيدة طيبة - ديوان أحلام الفارس القديم)

عالموبة هي الاستعداد الكامن للمستقر لدى الإنسان ، الذي ينشط كلما قصت الظروف نشاطه ، فإذا لم يكن هناك مقتض ظل الاستعداد مستقرا مكانه . ولكي يمارس الإنسان الحب لا بد أن تكون لديه هذه الموهبة . أو هذا الاستعداد . وفي هذا المجال تتفاوت الأفراد . وعندما يبلغ هذا الاستعداد لدى إنسان ما أقصاه فإنه يبرز بوصفه دون جولان أو عامر بن أبي عامر .

د - ٥

ويفقدنا انتعاض بين الأيام المهمة وممارسة الحب إلى الوقوف على شرط من شروط هذه الممارسة ، يمثل ركنا أساسيا في مفهوم الحب . فتجربة الحب أو ممارستها غير معرولة مطلقا عن الظروف العامة المحيطة بالإنسان ، أو عن رؤيته للحياة والكون . والحب الشاعر إما أن يكون على ودم تام مع هذه الظروف ، وتقبل تام للحياة والكون ، وهذا نادر ، وإما أن يكون رافضا لها وبالحق عليها ، وهو الأغلب . فهل أي نحو تمثل تجربة الحب في الخالين ؟

١ د - ٥

هناك قصيدة تقف منفردة في كل شعر صلاح ، يدويها راضيا عن لكون والناس ، مشيدا بمداد السعادة قاصدا عن نفسه جزئه «الحكيم العظيم» ، مصاحبا الحياة في نهل واستبشار . وكأنه إنسان قد انتهى به وهج الظهيرة إلى واحة وريمة الطلال ، فإذا هو يستقر فيها ويكسر عصا الزحال . هذه القصيدة هي : «أهل من الميون» (ديوان أحلام الفارس القديم) :

«هناك عشى الأخير / أوقد فيها ولا أظير / هدهبها
ولير / غيرهما وفير / وعندما حط جناح قلبى الترقى / يهبها ،
عرفت أبى أفركت / نهاية المسير .»

وتكاد هذه القصيدة كلها أن تكون تغنيا بصفات الطيبة والبرادة والحد والشمسية والنصرة والسواء (كذلك نعى - فلك التدى - ربيع الزهرى حداللك - حنانك الرقيق - وجهى الذى نصرته يسمتك - أى نسيم ناعم هذا الحنان - تطل من هيوننا قلوبنا الممتحة ..) - كأن شاعر روميا ضميره السعادة فراح يصنع من محبوبته مثالا لجمال روحى أحاد ، لا مجال فيه لحركة الخواص . ومن ثم كان طبعيا أن نتمتع هذه السعادة الروحية بعمارة آثار كل لشبائك معضل قديم بين الشاعر والسماء . وبينه وبين الكون . وبينه وبين الناس :

«وأى كون طيب محيطنا / حين نكون وحدنا معا / أى كمال لم
يشاهد مثله / أى جمال / الله عادل بنا ، والكون غير ما
يزال / والناس شفاهون كالخيال ..»

ويظل الشاعر يتحرك في هذه القصيدة حركة مطردة في خطين متوازيين متنازيين ، أحدهما يتعلق برؤيته للوجود بكل عناصره ، والآخر يتعلق بشجرة الحب . والشعر بالرصا ، بل السعادة الفائرة ، هو ما

يسطر على هذين الخطين . حيث يبدو سلام الشاعر مع الوجود في مستوياته المختلفة (السماء والكون والناس) منعكسا على تجربة الحب . بقدر ما يعكس رضاء عن هذه التجربة على علاقاته بالوجود . ومن ثم بدت هذه التجربة معايرة كل المغايرة لتجارب صلاح الصانع واللاحقه . فهي لا تبدو واقعة عابرة . لجميع بين المشاعر المتناقضة وتعيش لحظتها على سطح الزمن أو في هامشه . بل تبدو في إطار من التوراتية والإسراق كأنها الضائقة المشوذة . أو كأنها عاية العايات . ومن أجل هذا كانت هذه القصيدة - على غير التأنيف في شعر صلاح - ذات صوت واحد ، يتحرك فيها أو بتعبى طليفا من بدايت حتى نهايتها

وربما جاز لنا أن نستخلص من هذا الموقف - أخيرا - أن تجربة الحب لا يمكن أن تبلغ محققها الكامل إلا إذا توطن السلام بين الإنسان والوجود

٢ د - ٥

إن نمرود هذه القصيدة في شعر صلاح - رؤية واداء - لا يلى الحقيفة في شأن تجربة الحب بعمامة هذه . وهي - كما لا يمكن أن تكون - تحفقا كاملا لبية الحب الأصلية ، بل على العكس ، فإنه يؤكدنا فتعلق هذا المحقق على حالة السلام مع الوجود هو نفسه ما يجعلها - عند الانتصار إلى هذا السلام ، وهو الأغلب - غير قابلة للتحقق . وم يكن صلاح على ونام مع العالم (ما أكثر ما كرر على أصحابنا عبارات مثل : هذا الكون موبوء ولا يبره - عالمكم موبوء) بل كان رافضا له في كل مستوياته . قد نداعبه الأمنيات فيشجبل نفسه وقد ربط الحب بينه وبين محبوبه برابط وثيق على مر الزمن ، كأن يصبحنا نجمتين جارتين ، أو موحنتين توأمين ، أو جناحي نورس رقيق ، ولكنه - لكي تتحقق هذه الأمنيات أو تحقق واحدة منها - كان لابد أولا أن يكون في سلام مع الوجود . ولكن لما كان هذا السلام مفقودا ، فإن الشعور بهذا الفقد ينعكس على نفس الشاعر ، ويحول دون دخوله في حالة تحقق كامل للحب ، ويقتطع في نفسه المראה .

«لكنى يا فتنى مجرب قديد / على دصيف عالم يهوج بالتخليط
والقمامة / كون هلا من الوسامة / أكسبى التعيم والجهامة»

وقد سمعنا منذ قليل بشكو للسيدة الطيبة لآيام المهمة ، التي حكمت جهانتها على قلبه فلبته موهبة الحب . وهو لا يمل من تكرار هذه الحقيقة

«ولأن الأيام مريضة / ولأن الليل الموحش يولد فيه
الرعب / لن نجى .. حتى الحب ..»

(يا نجى - ديوان تأملات في زمن جريح)

وهو في القصيدة معها يقول :

«دعنا في قلبنا مرج مغلول الأقدام / مرج غلاب
كالأحلام / وقصر العمر / هل يضحك يا عجمى إنسان مقصوم
الظهر ؟ ..»

عاشق الحكمة وحكيم العشق

يملك ما يملأ كفيه طعاما (بعض القصيدة) ، وهو لا يخل ليده بالخواهر
أو صديقه بالأوشحة . شأن دون جوان القديم ،^(٢٢) ولكنه في الوقت
نفسه كان لا يسي أن يقدم نفسه بوصفه شاعرا ، وكأن هذه الصفة
تعرضه عن كل ما فاته من صفات دون جوان

وهذه الصفة لها مغزاها حين يعود فتذكر الرابطة الوثيقة بين الشعر
والحب . فهو إذ يقدم نفسه بوصفه شاعرا إنما يقدم نفسه - في الوقت
فاته - بأنه محب ، بل أكثر من هذا أنه يوحى بأن هذا الحب لن يكون
ل تجربة شخصية منية ، بل سيخطر آخر الأمر من خلال الشعر ، فيتحول
بذلك من قيمة حيوية إلى قيمة إنسانية ، من فعل لا يهد أن ينتهي إلى
قيمة معرفية

وفي إيجاز أقول : إن إحساس الشاعر بضرورة الحب من أجل أن
يقف الشعر هو ما كان يوقه في تكرار التجربة . مع نفسه من أمه مجرد
سلوى وعزاء عن فتح العالم .

٥ - و

في إطار هذا المفهوم تصبح الشهوة عرسا مألوسا إلى الحب ،
ويصبح التمتع من الغيرة هو الوجه الآخر المملوط للحب عند
الشاعر . وقصيدة «أنتى» (ديوان تأملات في زمن جريح) بناء رمزي
يشير إلى موقف الشاعر السلبي من حبيته التي «تظني المصباح» ثم تظلم
شهوته على يده . والقصيدة تنصح بتور الشاعر واستسلامه هذا
الطفن الليلي المتكرر

لكن الموقف يصبح أشد وضوحا عندما نتوقف عند ذلك الحوار
الذي دار بين صعيد (الشاعر) وليلى في مسرحية صلاح وليلى
والخون ،

ليلى : أنتى لو عشنا في عش واحد

صعيد : تعني .. سرير واحد ؟

ليلى : كالأزواج جميعا يا حبي

صعيد : أهر الخنس إذن ؟

ليلى : بل هو تحقيق الحب .

صعيد : الحب إذن وهم دون الجنس ؟

ليلى : بل هو شوق ظمان يعني أن يتحقق

صعيد : هل كل الزوجات يجازن الجنس بشوق الحب ؟

ليلى : لا أدري

ثم يعود الحوار بينها مرة أخرى فيجري على النحو التالي

ليلى : انظري وألمسي وحسني

إلى وتر مشدود

يعني أن ينحل على كفك غناء وتقاسم

صعيد : أوه الجنس

لعمري الأبدية

وجه الحب للقلوب

وليس محض صدمة أن يكون موقف صعيد (الشاعر) في هذه

وهكذا تسلّم الشاعر رؤيته للعالم إن شعر عميق بالتماسة - تصح
من الخال معه تحقق البهجة بالحب ، وتصح كل تجربة حب بموضها
محكما على مد البداية بأنها ستنتهي وشيكا

لقد كان دون جوان راضيا للعالم ، وراضيا للمجتمع بأفكاره
وعرفه ونقدته . حيث يجد خلاصه في الحب . ولكن كل
عربة كانت تسلكه إلى تجربة جديدة . وما كان من السكر أن يقر له في
الحب قرا قبل أن ينقص يديه من العالم . وهيات أو يتغير وجه العالم
عن البحر الذي يريده . وهيات كذلك !

٥ - هـ

ولكن هل يعني اليأس من تحقق كمال الحب . نتيجة لليأس من
صلاح العالم ، أن يمتص دون جوان يديه من التجربة والمحاولة ؟ ولأى
شيء بعد ذلك بعض ؟ وماذا يصبح الشاعر الذي خرس الحب في قلبه
يوم غرس اشعر ؟

كلا . لم يكن أحدهما لكف من التجربة . مها كانت نتائجها
المتوقعة ، فهي الشيء الوحيد الباق والممكن . ونكبتها بخضبان في
التجربة لمطفي مختلفين ، فدون جوان يمتص فيها تحديا للمجتمع وانتقاما
منه . والشاعر يمتص فيها بوصفها العزاء له عن شروق العالم .

«ولا صار عبق الحب في قلبي هو السوى / لأبام بلا ظم
وأشباح بلا صورة / وأمنية بمنحة بحرف النفس
مكسورة / حملت الحب للمحبوب ثم دوت من قلبه / ولقت
له . أنتك لا كبير النفس . لآباء / ولا في الكم جوهرة . ولا
في الصدر وشحت / ولكن إنسان فقير الحب والقطعة / ومثل
الناس أمحت من طعاني في فجاج الأرض / وعن كرخ وإنسان
ليستر ما تعريت .»

(الحب - ديوان أقول لكم)

فالحب هنا صرب من العراء للنفس من خيبة الظن في الحياة
والدس . ومن الإحباط في تحقيق ما يرمي الخيال من مطامح وآمال في
حياة بريئة حاية من التزويج والتزويج . وحتى يكون الحب سلوى للنفس
عن شروق الواقع وعذاباته فإنها لا تتوقع عندئذ الحب الشيا بنفسه
وتفدته على الإغراء . المدح يزعجه في الفتك بالساء . المظن إلى
جاءه وثراته . والمألوج بها فيما ينصه لها من شباك . مثلا عرفنا في
شخصية دون جوان في بعض حباتها . بل يبرز عندئذ الحب النقيص .
الذي يكسب قلب المحبوب بصعفه وقلة حيلته وحواء ذات يده . ولكنه
يسبى من دون جوان هزيمة الصديق مع النفس . ومن ثم فإن التناقص
في سبوكها يرجع آخر الأمر إلى الهدف الذي علقه كل منها على المص في
تجربة الحب . فإذا اختلفت وسائلها في التحول إلى قلب المحبوب فقد
اشتركا في الهدف وفي النتائج . ولم لا يكون ! هي نفس الوسائل
ستستخدم مرة في حله إندب وآخر في حلة بى ؟ وبعبارة أخرى فإن
صلاح عبد الصبور الشاعر يحقق دور دون جوان وأهدافه حين ينى عن
نفسه صفاته . فهو ينى عن نفسه أن يكون أميرا أو له علاقة بقصور
لأمراء (قصيدة «الحزن») . كما ينى عن نفسه مظاهر المزاء ، فهو لا

المسرحية من اجنسى أو الشهوة هذا الموقف . ومن أجل هذا أيضا .
وقبل سعيد ، نصبح القرنديل للأميرة (مسرحية الأميرة تنتظر) :
« يا امرأة وأميرة / كوني سيده وأميرة / لا تفتي ركبتيك التوراتية في
استخذاء / في حظوى رجل من طين / أيا ما كان ... »
إن هذا الموقف كله يعطى على رؤية دوجنوائية . ألم تعرف من قبل
موقف دون جوان من « دونا فلوريا » ورأيه في أن استمراره في الزواج منها
لم يكن إلا نوعا من « الزنا المستر » ؟ !

- ٩ -

والآن وقد طالت بنا الرحلة مع صلاح عبد الصبور بوجهه
الفاسق ووجهه اللدنجوى لا يبق إلا أن نقول إنه لم يكن يحمل هذين
لوجهين متضادين (وما فصلنا بينهما هنا إلا لضرورة إجرائية) ، بل كانا
متدحين ، أو كان كل منهما يصبح قناعا للآخر ، وفقا للظرف والموقف .
وإلا فحين من معها نقرأ مثل قوله :

« تعصر للى الوحدة في ساعات العصر المظلمة الخطوات / ...
أمضى صندل أنسكح في الطرقات / أجمع أجساد النسوة / أنهل هذا
الردف يطارق موضعه ويسير على شقيه / حتى يعلق في هذا الظفر / أو
هذا البهد يطير ليطلو هذا الحصر / (وأعيد بناء الكون) ١٩ »

• هوامش :

(حديث في مقهى - ديوان تأملات في زمن جريح)
هل هو فلاوست الذي كان يتعذب بشعور الوحدة ؟ أم هو دون
جوان الذي يخرج عثا عن مواطن الفتنة ؟ أم هما معا وهما يريدان أن يفيرا
الكون ؟

وبأى عين منها نقرأ كذلك قوله في المقطع السادس من
« مذكرات الملك عجيب » .

« والفزع من حيرة الأفكار والنسل ! / أبحث في كل الخنايا عنك
يا حبيبي المقعة / يا حنة من الصفاء ضائعة / هل تختفين في الجسد
أعصره ليتنفس / وحين يروى يتزوى ولا يرد . وبعد ساعة يعود الظمأ
كان كل ما لرحوى / كان صرايا أو زهد . »

هل هو فلاوست الذي تعذب بالأفكار والبحث عن الحقيقة ؟ أم
هو دون جوان الذي يبحث عن الصفاء في الجسد ؟ وهل الخطاب هنا
موجه إلى الحبيبة أم إلى الحقيقة « المقعة » ؟

إن الإجابة تؤكد لنا أن هذين النموذجين القديمين قد امتزجا - من
خلال الشاعر - ليصنعا معا بنية أكثر تركيبا ، يصبح فيها عاشق الحكمة
هو نفسه حكيم العشق . وهذه البنية هي ما يسقطه شعر صلاح في وعينا
المتاصر .

(١٧) Smeed: op. cit. p. 173.

(١٨) في كتابه « كتابة على وجه الخرج » - الرطل العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٠ - ص ١٧٤

(١٩) « ملأه الملاج » - حسن مجروح « ديوان صلاح عبد الصبور » - دار المردد ، بيروت
١٩٧٦ . رقم المراجبات . ص ٢٣٠ - ٢٣٢

(٢٠) ديوان صلاح عبد الصبور - ص ١٧٥ - ١٧٦

(٢١) انظر مقدمة مجموعته الشعرية « عمر من الحب » - الكتاب الذهبي ، ص ٧ ، وتصيد
« تأملات ليل » من ديوان « شعر الليل »

(٢٢) ربيع قصيدة « الحبول مثله » - ديوان « شعر الليل »

(٢٣) صلاح عبد الصبور « كتابة على وجه الخرج » - الرطل العربي للنشر والتوزيع ١٩٨٠ - ص
١٧٢

(٢٤) صلاح عبد الصبور « أصوات العصر » - الدار القومية للطباعة والنشر - ص ١٢٠

(٢٥) صلاح عبد الصبور « عمر من الحب » - الكتاب الذهبي ، مؤسسه رو اليوسف - ص ٨

(٢٦) صلاح عبد الصبور « عشق الحكمة » - دار المردد ، بيروت - ص ١٢٣

(٢٧) توجد هذا النص عبد صلاح في عدد من المصاحف - « أنشد مره » - ص ١٠ - ص ١١
ص ١٢ - « أعيد بناء الكون » - ص ١٣ - « على ن العيون »

(١) انظر بحث الشرقاوي - قضايا الأدب الجاهل - دار النهضة العربية - بيروت ١٩٧٩ -
ص ٢٤٩

(٢) انظر كتابنا « التفسير النصي للأدب » - الفصل الخامس تحليل قصيدة « السراب » لصبيب
محفوظ

(٣) J. W. Smeed - *Face in Literature* - Oxford Univ. Press, London 1975.

(٤) انظر عربي صلاح عبد الصبور « كتاب ، طرق الحياة » - لابر حزم - في كتابه « رحلة على
الفرق » - الشركة المتحدة للنشر والتوزيع ١٩٧٩ - ص ١٨٩

(٥) Dictionnaire des Personages Littéraires et Dramatiques - S.E.D.E. et V. Pompidou. 3e édition 1970, p. 27

(٦) مريد - دون جوان - ترجمة يونس ميعاليل - روائع المسرح العالمي رقم
٢٢ - القاهرة - ص ١٣ - ١٤

(٧) نفسه ص ١٥

(٨) نفسه ص ٩٤

(٩) نفسه ص ٢٧

Smeed: op. cit. p. 173. p. 174. (١٠)

R. Shaw - *Man and Superman* Penguin Books 563 p. x ff. (١١)



الرؤية القصصية في شعر

صلاح عبد الصبور

□ عبد الرحمن فهمي

على المادة المصورة في تعبيرها مثل النحت والرسم ، يصعب أن نتحدث عن رؤية الفنان للمظهر بعدد عن الجانب العقلي أو الوجداني الذي أميل عليه اختيار زاوية الرؤية . ومن هذا المنطلق نتحدث عن أنواع من الرؤى تتعدد وتختلف بتعدد الصور واختلافها ، فيكون الفرق بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية نابعاً من الفرق بين القصة والدراما . والدراما هنا ليست بالمعنى المسرحي وإنما هي بالمعنى العام الذي نعنيه عندما نتحدث عن الدراما في لوحة أو في قصيدة أو في عمل موسيقي . وقد سرها الدكتور عمر الدين سماعيل في كتابه (الشعر العربي المعاصر) بأنها (تعنى ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله^(١)) . وقد أكدت لي التجربة والممارسة خلال ثلاثين سنة أن هذا التعريف هو أصدق التعريفات وأصحها ، فالرؤية الدرامية إذن هي أن يدرك الفنان موضوعه على أنه صراع . ولكي يوجد صراع فلا بد من وجود يقضي اثنين على الأقل يدور بينهما هذا الصراع . ولكن وجود المتناقضات وحده لا يكفي لخلق الدراما أو الشعور بالصراع ، فلا بد من وجود حركة متجددة بين المتناقضات جبهة ودهاباً ، وارتفاعاً وانخفاضاً ، حتى نحس بالصراع . ومستوى العمل الفني يتحدد بمدى قدرته على خلق هذا الإحساس بالحركة في نفس المتلقي . وعندما نقول إن فناناً ما يتمتع برؤية درامية فإننا نعني أنه قادر على إدراك المتناقضات في موضوعه ، والتقاطها وهي في أفضل حالات الحركة . ثم تسحب بطريقة تنقل بها لي المتلقي تولد عنده توتراً مماثلاً للتوتر في نفس الفنان .

هذه هي الرؤية الدرامية ببساطة وإيجاز على حد تعبير الدكتور عمر الدين سماعيل . فما الرؤية القصصية ؟

قد لا نستطيع تعريف الرؤية القصصية مثل المصوح والسطاة التي عرفنا بها الرؤية الدرامية ، وذلك لأن المجال التطبيقي للرؤية القصصية مقصور على فن القصة وحده ، بعكس مجال رؤية الدرامية الذي يشمل المسرح والموسيقى والرسم والنحت والشعر وقصة نفسها . كما يشيخ أن عند المقارنة التي تساعد على التوضيح وهي حرم مباحة الرؤية القصصية في محدد مفرد ثم إن رؤية القصصية تعتمد اللغة أدلة (واللغة - بعيداً عن صوب (وهو مدرث حتى) ، ورغم أنها ترمز من بين ما يرمز إليه من الأشياء ، لأشخاص (وكلها مذكرات حسنة)

لا أشك في أن العنوان سيثير تساؤلات كثيرة ، فصلاح عبد الصبور شاعر كبير ، وأحدث عن رؤيته الشعرية هو المتوقع ، وهو الأجدى في أية دراسة لكتب عن شعره . وإذا كان لصلاح إنتاج قصصي - وله فعلاً إنتاج قصصي^(٢) - فهو لا يمثل ركناً هاماً في مكانته الأدبية . ثم أن الأمر محدد بعصب من الشعر الأدبي الذي أنماز به يعطي ألمس أوهي الأسباب لاكتساب إلى حظيرة شاعرنا عملاً لا يصلح صلاح . ١٩٠ .. وأحق أن الأمر ليس فيه شيء من طغاة على الإطلاق ، إنما هو محاولة من لتفسير خصائص معينة في شعر صلاح . أعقد أنه يترك الكثيرين من شعراء جيله فيها ، ثم إنه ولأنه قديم في قننه له عندما قرأ علينا مخطوطة قصيدة (أبي) في الجمعية الأدبية المصرية ، وكانت أول قصيدة له في الشكل الشعري الجديد الذي اشتهر به وأصبح أبرز رواده . ثم قننه له مرة أخرى عندما قرأ علينا مخطوطة (مأساة الحلاج) وكانت أول مسرحية له . ولا ينبغي أن المصلة بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية وثيقة حتى لتفهم إحداها إلى الأخرى عكسا وطردا دون تغيير في النسيج الكبير^(٣)

ولقد وردت في هذه السطور ثلاث رؤى حتى الآن : قصصية وشعرية ودرامية . وحتى لا يدخل في جدل طويل ثم يكتشف كل منا - كما يحدث عادة - أنه يستعمل المصطلح عمى يختلف عن المعنى الذي يستعمله فيه الآخر ، أرى أن نبدأ بالاتفاق على تعريف المصطلح . وقد لا نحتاج إلى تفصيل في الرؤية الشعرية ، لأن الفرق بينها وبين الرؤية الآخرين واضح لا لبس فيه . أما اللبس الحقيقي فهو فيما بين الرؤية القصصية والرؤية الدرامية ، فكثيراً ما يقع الخلط بينهما ، أو نلغى إحداها لحساب الأخرى . خصوصاً في الكتب الدراسية وما يشبهها مما يكتب تطهراً وتقييداً للتقدم

(١)

يقصد بالرؤية قصة بعدد صرحه و التبع الذي يرى به الفنان لأشياء . واحتمار المصطلح يستعمله «تقسمة الرؤية الحسية والرؤية عينية معاً» . وخصوصاً - رؤى تتداخل عند الممارسة حيث يصعب - بل يستحيل - فصل بين - وحتى في الصور التي تعتمد

إلا أن البنية نفسها مدرك عقلي في حقيقة الأمر. وسبب ثالث يجعل التعريف أصعب وأعتقد ، وهو أن القصة أنواع وألوان متعددة ، غير أن منها قصصا دراميا وقصصا غير دراميا ، والقصص الدرامي هو (أرق أشكال التعبير القصصي للمعاصر)^{١٥} . والتحليل دائما - أو ينبغي له - أن يتناول أرق النماذج . وهنا يحتفظ مفهوم الرؤية الدرامية بوصفه مفهوم الرؤية القصصية المعاصر نوعا ما عند أغلب الدارسين ، بل يحدث أحيانا أن تسمى الرؤية القصصية تماما وتندمج في مفهوم الحكاية وهذا ما يحصل بعض الدارسين يرغم أن الشعر العربي عرف الشعر القصصي ، ويصير مثلا أبيات البحري في لقاء الدب أو أبيات للحطيم في إكرام الضيف . والسبب في هذا أنه يوجد بين مفهوم القصة ومفهوم الحكاية . فكل قصة حكاية بغير شك ، ولكن ليست كل حكاية قصة ، فالحكاية سرد أحداث باللغة ، وكل قصة لا بد أن تسرد أحداثها باللغة ، غير أن مجرد سرد أحداث باللغة لا يصنع قصة . وهناك عبارة مأثورة تنسب إلى إ . م . فروست على ما أذكر تقول : (إذا قلت مات الملك وماتت الملكة فانت لم تصنع قصة ، ولكن لو قلت مات الملك ثم ماتت الملكة حزنا عليه فقد صنعت قصة) . والمفارقة هنا هو أن جملة الثانية ترتب معلولا على عللة ، وترتبط نتيجة بسبب . وهذا يضع أيدينا على فرق يبدل بين الحكاية والقصة ، فالحكاية لا تكون قصة إلا إذا ارتبطت أحداثها ارتباطا للمعلول بالعللة والنتيجة بالسبب . عمل وصنع إصعنا بهذا التمييز على معنى الرؤية القصصية ، فنقول : هي القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث ؟ هذا شيء ولكنه ليس كل شيء . فلا بد من أن توجد مع القدرة على إدراك العلاقات بين الأحداث قدرة أخرى على الاختيار من بين هذه الأحداث ، بحيث يبقى الفائز أكثرها تمثيلا لموضوعه من بين المئات الواقعة فعلا أو الممكن وقوعها ، فمخرج بسان يعمل صناعا ومحدثه منه بعد الظهور . يصم بين الحدين مئاة من الأحداث الصغيرة النادرة أو البارزة الطامة . ندما من الخلاقة قبل المخرج وانتهاء ربما بمشاهدة مع رئيس العمل والاستفادة أو الفصل .. مئاة لا تخص من الأحداث المتفاوتة بين الصاحة والأهمية كما ترى ، ولكن الرؤية القصصية هي التي مكنت صلاح من اختيار ثمانية أحداث فقط ليسج منها مطلع قصيدته (الحزن)^{١٦}

يا صاحبي إلى حزين

طلع الصباح لما ابضت (١) ولم ير وجهي الصباح
ومررت (٢) من جوف اللبنة أطلب الورق المتاح
وغضمت (٣) في ماء القنطرة عجز أيامي الكفاف
ورجعت (٤) بعد الظهر في جيب فروش

فشرت (٥) شاي في الطريق

ورنقت (٦) على

ونمت (٧) بالرد للفرع بين كفي والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وضحككت (٨) من أسطورة حنقاء ردها الصديق

ودمعت شحاذ صديق

هذه القصيدة هو حمت بشراسة عندما نشرت لأول مرة في أوتل الخمسينيات . وكان محور الهجوم هو الطهارة والسوقية - فشرط الشاي ورقق التعل ولعب الرد أحداث تافهة لا تستحق أن يعرف عنها الشاعر . والطفة التي صفت بها لغة سوية ولكن فلات هؤلاء المهاجرين أن الطهارة والسوقية هنا مقصودتان فنيا ، فاختيار شرب الشاي ورقق التعل ولعب الرد من بين مئات الأحداث التي ربما كانت أهم منها بكثير ، اختيار متعمد ليحقق التماسك بين نوعين من الرؤية الفنية . أما الرؤية القصصية والرؤية الدرامية . فن مطلع القصيدة تناقض درامي واضح بين طلوع الصباح بما يعمل من إشراق وجملة وبين الحزن ، مع قوافر حركة سريعة في الانتقال بينها عن طريق حرف الفاء (طلع الصباح ف... ما ابضت) وفي آخر المقطع تناقض درامي آخر مع الحركة في (وضحككت من... ودمعت) . فالمقطع محصور بين بداية درامية ونهاية حزنية . والأحداث التي بينها يحكيها الشاعر في سرد متتابع باستعمال واو العطف التي لا تفيد ارتباط المعلول بالعلل ، ولكن مجموعة الأحداث نفسها معلول للمعللة المذكورة في مطلع القصيدة (إلى حزين .. وسبب حزني في ألى ما ابضت ... ومخرجت .. وغضمت .. ورجعت .. الخ) حتى نصل إلى الحدث الأخير (وضحككت) فإذا به يكون علاقة درامية بالغة التناقض مع المطلع (إلى حزين) . وعندئذ نجد أن الأحداث التافهة التي سردها كانت ضرورية لنؤدي إلى هذه النهاية المتناقضة مع المطلع . ولو لم تكن هذه الدرجة من الطهارة ، صلت عللة للمعلول (وضحككت) . ومن هنا اكتسبت هذه الأحداث أهمية فنية . بغض النظر عن طاهتها الواقعية . وهذه هي الدالة في الاختيار من بين الأحداث الواقعية والممكنة التي اشترى إليها كمظهر من مظاهر الرؤية القصصية . وهي هنا متداخلة مع الرؤية الدرامية دون أن تكون إياها كما هو واضح

ولكن الرؤية القصصية ليست مجرد إدراك لعلاقات بين الأحداث واختيار واع منها لما يمثل الموضوع . فهي قبل ذلك قدرة على رؤية الأحداث نفسها ، أو لنقل رؤية الموضوع على أنه أحداث ، أو لنقل مرة أخرى هي تحول الموضوع إلى أحداث ، فكما يتحول الموضوع في رؤية الرسام إلى ألوان وخطوط ومسب ، ويتحول في رؤية المسرحي إلى مجموعة من الشخصيات المتصارعة . ويتحول في رؤية موسيقي إلى أصوات مسموعة . فإيه يتحول في رؤية الفاعل إلى مجموعة من الأحداث لمراقبة ارتباط المعلول بالعللة والنتيجة بالسبب . فهذه ويفهمه وحسن به ويتفاعل معه في خلالها ، حتى ليصبح أن يقول إن الموضوع هو الحدث و إن الحدث هو الموضوع في رؤيته الفنية

- ٢ -

ندبهر أن حديثنا عن الرؤية القصصية لا يعني - هي معاملة دون غيرها من الرؤى في إنتاج العاد حتى ولو كان قاصا . فالفقصة التي تعتمد الرؤية القصصية وحدها - كالقصص البوليسية الرحبسة - قصة فقيرة لا تحسب على الفن الأدبي . فالأولى إذن ألا تستقل الرؤية القصصية بعمل الفنان في الشعر . ولحق أن القصيدة الحيدة تكون غالب نتاجا مشتركا لعمل أكثر من رؤية فنية . وبخاصة الرؤية التصويرية

الرؤية القصصية

شربوا من يدي رحيق الحسن
قلت . من أنت ؟ قال : رؤيا حبال
كـلـل حى على الوحود ، وآو
منسفة ماديت الحلائق حولي
لقبتي السماء بالسيان
قلت بإحدى الخطايا لقبر
مردت ركسسه بيد الخفراء
لاذ عمري بشاطئيك فدعى
في ثرائك الخرب أقدس زمان
فتمطى فرلزل الأرض نحى

وطوى الصمت في الملا إذ طواني
الخط العام في القصيدة - كما ترى - حكاية أشبه بالحلم أو الكابوس . فالشاعر في لحظة بأس وعجز عرق في نوع من النوم رأى نفسه في مكان مقفر فيه رجل عجوز يشير إلى غير من الدموع ، ودار بينهما حديث عرف منه أن هذا المعجوز هو السيان . فسأله أن يلوذ به ، ولكنه انحنى . وأفاق الشاعر من حلمه أو كابوسه . وهذه حكاية لا قصة ، لأن أحداثها تقتقد رابطة العلية التي أوصفتها بأنها أساس في الرؤية القصصية . والحكاية ليست رؤية فنية ، ولكنها مهاد (أرضية) للرؤى الفنية الأخرى . وفي القصة تكون الحكاية هي المهاد لرؤية القصصية وليست هي نفسها . وهذا مايسر تحويل القصص إلى دراما أو موسيقى أو لوحة أو تمثال . وهي في الشعر تقوم بنفس الدور (المهاد) لرؤية الشعرية . وهذا ما ينبغي أن نلاحظه حتى لا يحدث بين الحكاية في القصيدة وبين الرؤية القصصية . فلقاء الشاعر بالعجوز ومادار بينهما في قصيدة سمر السيان مهاد لرؤية فنية هي عهد القصيدة . ولكن ليست الرؤية الفنية نفسها . فإلى رؤية الشاعر الفنية إدس ؟

إذا رجعنا إلى القصيدة الكاملة في الديوان وجدنا أن لصور وحدها ، هي التي تحت أيات الحكاية من واحد وعشرين بيتا إلى أربعة وثماني . عهد البيت الثالث (ونسيت الشباب والسحر .. إلخ) وقبل البيت الثالث (وتجردت من زمان وكوى) نظم الشاعر أربعة وعشرين بيتا بفصل فيها ما فيه ، وكل بيت منها يبدأ بقوله (ونسيت) ثم يأتي بالمسئ في لفظة واحدة ويشغل بقية البيت بتشبيه له

ونسيت للى (وكانت شعاعا
باعت الظل حائرا في جاني)
ونسيت الأسي (وكاد رياحا
أزجت الفن عطفوها في كيان)
وهكذا تتوالى الأبيات حتى تكتمل أربعة وعشرين قبل أن يتحرك الحدث في الحكاية (وتجردت من زمان وكوى .. إلخ) . ويشعر الحدث هذا البيت وينا آخر بعده . ثم يوقف ثابته تحت مجموعة أخرى من الصور ترسم لوحة للفترة التي وجد نفسه فيها (حاصم الدهر ليها
مهي .. إلخ) . وتستغرق هذه الصور خمسة أبيات قبل أن يتحرك الحدث بقاء المعجوز (وإذا أشيب ..) . ويشمل وصف المعجوز أربعة عشر بيتا أخرى حتى يصل إلى الحركة في البيت الثالث عشر من حكاية (ارعشني السين) . وعصى القصيدة حتى تبلغ أربعة وثماني بيتا

والرؤية الدرامية (ورؤية الشعرية ضحا قبل كل شيء) . ولكنها ليست موضوع حديثنا) . والرؤية التصويرية - وهي أصلا رؤية الرسام - هي التي تمد الشاعر بصوره الفنية . بدءاً من التشبيه والاستعارة والتمثيل والصور المركبة التي بسطت لتشمل مجموعة من الأبيات أو تشمل القصيدة كلها . غير أننا يجب أن نفرق بين رؤية تصويرية هي عماد القصيدة ورؤية تصويرية مساعدة . تترى القصيدة وتعين على تشكيل الرؤية الأساسية . وفي قصيدة (الخرد) نرى ذلك في الفقرة السابقة ، يحور الخرد (وهو موضوع) في رؤية الشاعر إلى خطوط وألوان وسب يمكن أن ترسم في لوحة (حرب طويل كالطريق من الحميم إلى الحميم) أو إلى أصوات . وإن كانت بطريقة سليمة (حزن صموت) (كالأصوات بلا صبح) . ولكن هذا لا يتعارض مع رؤية الشاعر لموضوعه في الأساس على أنه مجموعة من الأحداث المترابطة ترابط المعلول بالعللة فالرؤية القصصية هنا هي كيرة قصيدة وعمادها . والرؤى التصويرية أو القصصية إثراء وتمكين لها . حتى إنها لا تبرز إلا في الأبيات التي هي وصلات و (مشدات) بينها لمهاد - تربط بين مقاطع القصيدة (مصول قصيدة)

ونعلم مقدرة بين صلاح وشاعر عسلاقي آخر هو محمود حسن إسماعيل تعين على توصيف ما أراه إليه وتأكيده

في ديوان (أبي المظفر) قصيدة هي من عيون شعر محمود حسن إسماعيل ومن كثرها تمثيلا لمبدأ الشعرى ورؤياه الفنية . وهي قصيدة سمر السيان (١١) . وقد صاغها الشاعر في أربعة وثماني بيتا . فإذا أردنا أن نتبع حصر العهد للقصيدة وجدناه لا يشغل غير واحد وعشرين بيتا . استأذن في إيرادها كلها هنا تيسيرا للمقارنة

اسقباني من حمرة النسيان
وانسيان فقد نسيت زمان
ونسيت الشباب والسحر والأحلام والفن والرؤى والأغاني
وتجردت من رمسيساني وكوى

لـرـمـسـان محجب عن صياني
وبذا لي في فقرة ألفت الصمت عليها صوامع الزمان
جيت فيها حيران أقداف نفسي في عضم مفيد الشيطان
وإذا أشيب يعمم كاعجون بين السهول والوديان
أدنى الرزاء أدهله الوهم وغشنه هبة الجوان
ويدها لقامة الزمن الأعرج .. عكارنان مشدوختان
هم إحداهما ولوح بالأعرجى لواد مخبر نمسا
نسبه جر من الدموع وجب

منزع بالأتين والأشجار
وفلوب ألبها بين جنبيه سمى بحرى بلا ريان
أرعشني القبر واستلب الأشيب وعي . رياه ماذا دهاني
فهاويت كاهم على أنلاء روحى المنزع الأسيان
ثم مادينه فأمعن في الصمت قليلا وصاح لي : عن دعائي ؟
قلت روح معذب . قال . من أين ؟ قلت الأسي إليك زمان .
قال أقبل فكم بدميائه صرعى

على هذا المنهج - حدث في بيت أو بيتين ثم توقف عند حدث من الصور في أبيات أكثر عددا

وهذا المنهج - كما هو واضح - يعتمد الرؤية التصويرية سبيجا للقصة حيث يتحول الموضوع في رؤية الشاعر إلى عدد حائل من الصور الحركية . ومن الحق أن كل الصور - أو أغلبها - تنحصر حدث وحركة ولكنها أحداث وسرعات تحدد الصورة الحركية لا الموضوع - فالرياح التي رجعت إلى حضرة في كتاب الشاعر هي رياح الأسى لا السكينة . والشماع الخائرون حياه هو شماع التي لا السكينة . وهكذا وهو يود آخر من الحدث والحركة - يحكم الصورة ويلونها أو يبررها أو يشحها بالفعال . ولكنه غير الحركة وأحداث البايع من الرؤية القصصية - أو الدين هما الرؤية القصصية نفسها - كما رأينا في قصيدة الحزن

ولحق أن أعب صور صلاح تعتمد لرؤية القصصية حتى ورم يكن سيج القصيدة قصصية هي المقطع الأول من قصيدته (الظل والصليب) ^(١) يتحدث صلاح عن السأم - وهو مظهر لحالة نفسية كاسيون - يبدأ المقطع بيت تقريرى

هذا زمان السأم .

ثم ينتقل مباشرة إلى رصد مجموعة من الأحداث والحركة

صبح الأراجيل صام

ديب فهد امرأة ما بين إلى رجل
سأم .

ثم بيت تقريرى آخر ينمعه بصورة حركية

لا عبق للألم

لأنه كالزيت فوق صفحة السأم

ثم بيت تقريرى ثالث

لاعلم للندم

تتال بعدد مجموعة من الأحداث المتحركة السريعة

لأسم لا يحملون الورر إلا لحظة

ويط السأم

بفسهم من رأسهم إلى القدم

طهارة يضاء نبت القبور في معاور الندم

ندى فيها جثث الافكار والأحزان .. من ثوابها

يقوم هيكل الإنسان

إنسان هذا العصر والأوان

«أنا رجعت من محار الفكر دون فكر

فأبى الفكر - ولكنى رجعت دون فكر

أنا رجعت من محار الموت دون موت

حين أتاني الموت لم يجد لى ما بمه

وعدت دون موت »

فهو يرى موضوعه دلم صلا وحركة . ويد لحا في تشبه لألم . قريب صبح سأم . فهو حركية لا بعدد على قصيدة .

عكس مرأيا في سنان محمود حسن . حيث كان التشبيه أو مصادقه من الصور هو تركيبة . في حين فنصرت الحكاية عن أن يكون عهد الذى ترجع هو التشبيه . وهو في تشعير وكلامه عملاق - هو عرف بين الرؤية القصصية وروية القصصية

- ٣ -

الرؤية القصصية - كما رأينا - هي قدرة أو ملكة عبد الفنان . تحول الموضوع إلى أحداث مترابطة متحركة

والأحداث أفعال . والأفعال لا بد لها من فاعل يفعل ومفعول تقع عنه . كما يقول النقاد . ولكن الأفعال ودعيت ومفعولها في سحر بسيطة مجردة (صرب ريد عمر) . من ريد ومن عمر . وكيف حدث صرب . وكيف تفعل عمرو أو ريد أو كلاهما بالصرير . فأسئلة لا ترد في النحو . ولكنها أساسية وجوهرية في رؤية القصصية التي تنفذ منها إذ لم تحب بها . ومن هنا يصبح تدخلون والمفعول في النحو شخصيات في القصة . وهذا لا تكتسب رؤية القصصية من إلهاد كانت قدرة على الإحساس بالشخصيات والتفاد إلى أعماقها . وقول الإحساس والتفاد ولا أقول الرؤية البصرية التي تحدد الصور ومرص وانس ونسب واللوحة . إلخ . هذه أوصاف يدا . على كل إسان حتى كتب الصداقة الشخصية أو الصحبة الغنائية وإنما تكتسب الرؤية القصصية فيها من إحساس الفنان بشخصياته والتفاد إلى أعماقها . وهذه خاصة مميزة لشعر صلاح . عند قراءة شعره - أو أكثره - تنتصب أمامك شخصيات حية محبذة ملموسة . تعرض مع إن عرق في عبارة و أكثر بفرها بها أو ينصها بها

بالأمس في نومي رأيت الشيخ محي الدين

محدوب حارق العجور

وكان في حياته يعاين الآله

تصورى .. ! .. ونحن مناه

وقال لي : ... وسهر المساء

مسافرين في حديقة الصفاء

يكون ما يكون في محال السحر

هطل غيرا .. لا تسلى عن خير

ومعقد الوجد للسك . من يبح بهل

ومت مغطا قاطع الطريق »

ومات شبحا العجور في عام الوفاء

وصلبي .. حين مات فاح ربح طيب

من حمة السلب

وطار نعه . وصحت النساء بالنداء والسحب

بكته . فقد تصرفت بحوته أواصر الصفاء

ما بين قلبي اللوح والسماء

بالأمس رارنى - ووجهه السمين يستدير

مثل دينار ذهب

وملته حلوتان . جرتان من غسل

عميقان بالسرور

بياض ثوبه يكاد يحطف الأبصار
وقال لي - وصوته العميق كالنغم -
يا صبح - أنت تابعي
فقم معي
رد مشرعي
فالأمر في الديوان .. قم

من عازف وقد التمس عليه في الليل الأخير .
وتلك جبهة النيلة
بيضاء يلعب فوق موجها الزبد .
قولي ألمات
وأنا غدت بلا أحد ؟

هو هنا يتحدث عن الحب ، وهذا الطفل ليس تشخيصا ولا
حسيد النجب . وإنما هو الحب نفسه كما يراه الشاعر ، فالحب قد توحد
مع الطفل في رؤية الشاعر الفنية توحد لا انفصام له . وهذا لا يستطيع
أن تلمى الطفل وتستبدل به الحب - كما فعلت بتشخيص ابن الرومي -
دون أن تبار القصيدة .

وليس هذا لسبب لغوي كما قد يتبادر إلى الدهن لنوهلة لأول .
وإنما هو للتوحد الكامل بين الطفل والحب . بحيث أصبح هو رياء .
حتى إن ذبذبات لحظة الحب الأخيرة تلور حول الطفل وأورة العاشقين
به

وسألتني . ما الوقت ؟ هل دلف المساء ؟
أفدهين ؟
ولم نطيل عدايه حتى الصباح ؟
لن يوجع الصبح الحياة إليه .. ما جدوى الصباح ؟

طو حاولت أن تتزع شخصية الطفل هنا وتحيل عنها الحب -
وهذا ممكن لغويا إذا قلت (ولم نطيل عدايه الوداع إلى الصباح) -
لأنهار بناء القصيدة كلها . ولتحولت إلى كلام سحيف مكرور يقوله كل
العشاق في الأملام المصرية ، وذلك للتوحد الكامل بين الطفل والحب
كما قلت . ولو كان الأمر مجرد استعارة بلاغية لما اهارت القصيدة . بل
ربما أصابت معانيها وانصحت لدى الدهن الكليل

عل أن هذا الاستبدال مستحيل لغة وبناء في المنقطع الأخير من
القصيدة

وهفت . ثم فتحت الباب في صمت ملول .
ونظرت خلف الباب فلمس سلمة الروول .
ووهفت ثم رجعت في عيبك شيء من وهج
كفي تلمسه .
أو تلمضي عيبه . أو تأمله
لاتلمسه

هذا الصي ابن السبي الدلميات العاربات من الفرح
هو فرحتي .

لا تلمسه . !
أسكنه صدري فنام .
وسلته قلبي الكسير .
وسقيت مدقه دمي .
وجعلت حائطه الضلوع .
وأثرت من هدبي الشموع
ليرويه عمري الظمى

وأنت لا تستطيع أن تطالب فصاحبا بأكثر من هذا في رسم شخصياته .
وصلاح لا يقف عند حد رسم الشخصيات هذا الوفاء والعمق في
فصاحبه . وإنما يكتب فصائد كاملة حول شخصية واحدة . وارجع إلى
نشت إلى شفق زهران - أي - الناس في بلادى - السلام -
زكريات - من ديوب - الناس في بلادى - وحده . لتري مصداق ما
يقول

بل إنه لا يقف عند هذا الحد أيضا - اتحاد شخصيات موضوعا
نقصائد كائنه - ويبدأ بحول المعويات إلى شخصيات في كثير من
فصاحبه . وهذا شيء آخر غير تشخيص المعويات في الشعر القديم . ومثل
تشخيص ابن الرومي المشهور لعروب أي القاسم الشطرني

قلت لما بدت لعبي شعا
رب شوهاء في حشا حناء
لن فعل من رومي هذا إلا ليدير على رجايا حوارا بينه وبين
بسه

ليني ما كشفت عنك سزا
فثوبان تحت ذلك العطاء
فليس : بولا الكشافا ما تجلت
عنك ظلماء شبه قتما
قلت أعسجب .. الخ

تشخيص ابن رومي هنا - ومثله كل ما وصف بأنه تشخيص في
الشعر العربي القديم - ليس إلا وسيلة للتعبير عن أفكار ومشاعر هي غاية
شاعر بدرجة الأولى . ولهذا نجد الشخصية التي تتضمنها العيوب لا
سمة بلحياة بها غير أنها تحكر ونحاور ونطق . والحق أن الشاعر هو الذي
يشكر ويجدو ونطق . ومن اليسر - بتعديل لغوي بسيط في الأبيات -
أن جعل - شعر حدر نفسه لا من أن يدور هذه الشخصيات . فتلمها
عداء دور - مع مقصده شي . كما يؤكد أن التشخيص هنا مقحم
على ساء القصيدة . ولكن صلاح فعل شيئا آخر تماما ، في قصيدة
(مسن) مثلا يقول

قولي : ألمات ؟
جسيه حتى وجنتيه .
هذا الرقيق
ماران ومضى منه يفرش مقلته .
هدى أصابعه التحيلة .
هدى جدائله الطويلة .

انفاسه المتزددات بصدوره الوردى . كالنغم الأخير

وأنت إذا صعدت الأعضاء الأول الذين أسسوا الجمعية الأدبية المصرية
واثتمروا بقاء الثلاثاء منذ كانوا طلبة ، لوحدتهم سنة ، منهم ثلاثة
يحملون من القصة القصيرة فقد وسيتتبع في هذه عبد القادر
مكاوي - فاروق خورشيد - عبد الرحمن فهد ، ثم واحد بكتب
القصة والشعر معا وهو أحمد كمال زكي ، ثم اثنان فقط يتحدثون من
الشعر وحدد أدلة تعبر في وهما عبد الرحمن فهد عبد القادر
فهد وحتى عندما تكونت الجمعية الأدبية بسبب بعد التخرج ، وانضم
إليها أساتذة لنا وزملاء سبقونا في التخرج ، لم يكن بينهم إلا شاعر واحد
هو عبد القادر القط ، وكان قد هجر الشعر قبله ، ومع هذا فقد كان في
مقاله قصاصات لم يهجر القصه هما شكرى عباد والمرحوم محمد فريد
أبو حنبل ، أما بقية الأعضاء في هذه المرحلة الأول فكانوا درسوا
ونقادا ومعنى لهذا أن صلاح كان يحاطا بنوع القصة أكثر من هو محط
جو الشعر في لقاءات الجمعية الأدبية الرحمة كل ثلاثاء ، وغير رسمي ،
وكانت شبه يومية ، فهل نغير لنا هذا أن نزع أن هذه اللقاءات هي التي
بيت فيه ملكة الرؤية القصصية ، وكانت متوارية أمام ملكة الشعر ،
عماها واحدا أدلة من أدلة الشعرية .^٢

- ٥ -

كانت قصيدة (أبي) ^(١) أول عمل قرأه علينا صلاح في بادئ
قصصيا ، وليس صدفة أبدا أن تكون أبدا أول قصيدة يتخلص فيها
صلاح من الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، فيتحرر - أو يحاول
بصوتية أن يتحرر - من البحر الشعري والقافية الملتزمة ، فهل كانت
الرؤية القصصية هي الدافع له إلى التحرر من الشكل التقليدي بشعر^٢
أم أن تحرره من هذا الشكل هو الذي فجر فيه الرؤية القصصية فظهرت
في قصيدة (أبي) هذا الظهور الذي طمى عن كل الرؤى الأخرى في
القصيدة^٣

أنا أزعج أن الرؤية القصصية هي التي دفعت دفعا إلى التحرر من
البحر ومن القافية الملتزمة ومرحلة سبعة للقصيدة تكشف عن
معانته للتحرر منها ، فكان يصبح أحياء وبش أحياء أخرى
وسأكتب ما أستشهد به من القصيدة على الصورة لتعديده حتى يرى
مقدار هذا الزعم من الصدق

ولقد سمى أبي هذا الصباح
صام في الميدان مشجوح الحبي
حولك التلويك نعوى والريح
وفساق قسبلوه عاشرين

فطلع القصيدة كما ترى سليمة خت ، بلتزه بحر ويسره
القافية ، بل يلتزم أيضا بقية داحيه غير أنه بعد أن يتحدث هذا المص
التعريز وبدأ في السج القصصية يتخلص حاد من عافه ، وربما كان
حرس البحر يسه إليه بعض الشد

ويأقلام نجر الأحذية
وتلق الأرض في وقع منفر

كانت لنا عادة التمرنا بها مدكنا طلابا ندرس الأدب في الجامعة
في أواخر الأربعينيات ولا رمتنا بعد التخرج حتى كوننا الجمعية الأدبية
المصرية ، وطلنا ملتزمي بها بعد أن تطلعت بنا المس واستبان كل واحد
مننا طريقه في الأدب ، ولم تتحل عنها إلا في السنوات الأخيرة عندما
شعنا عن أنفسنا بأولادنا ونومير لقصة العيش هم ، وهذه العادة كانت أن
يقرا كل منا على الآخرين ما كتب فيناقشوه تحليلا ونقدا وتصويبا إن كان
في حاجة إلى تصويب ، وقد أدى هذا إلى أن تمتعت عفتونا وقولنا
ومشاعرنا على بعضنا البعض ، فتداخلت أعمالنا الفنية تداخلًا فلما تجلده
عد جماعة أدبية أخرى ، وأذكر أن واحدا منا - كان يوى للموسيقى مع
الأدب - وضع لنا موسيقيا باسم (عبد الأسى) ، فلم نحس أيام حتى
جاء أعضاءنا الشعراء ومع كل منهم قصيدة في نفس الموضوع ونفس
العنوان ، وجاء أعضاءنا كتاب القصة ومع كل منهم قصة في نفس
الموضوع ونفس العنوان ، بل إن واحدا منا - كان يجيد الرسم كما يجيد
الشعر - رسم لوحة وكتب قصيدة بنفس العنوان ، وكل هذه القصائد
والقصص قد ضاعت الآن - إلا إذا كان بعضنا يحتفظ بها بخطوطه -
ولكنك تجد بقايا هذه العادة في قصيدة (الكل باطل) لعز الدين
إسماعيل ، وقصة (الكل باطل) لفاروق خورشيد ، ونموذج مشهورين ، وفيها
بعضنا منا وصلاح ، فإن في قصة بعنوان (رجل من بلدتي) هي صدى
لقصيدة (الناس في بلادى) ، وله قصيدة ولي قصة بعنوان واحد هو
(الملك لك) ، وإن نباين موضوعا هما فإن المنطلق واحد ، هذا عدا
شخصيات ومواقف مشتركة بين بعض قصصى وقصائده ، أقول هذا
تبيانا لما ذكرت من تمتع عفتونا ومشاعرنا على بعضنا البعض ،
تدحينا فهل يسر هذا تميز صلاح بالرؤية القصصية الدقيقة
بعدة^٤ ، وقد سوات من مناقشة القصص التفسيرية وتحليلها
كل ثلاثاء بصفة منتظمة يكرر أن تؤدي إلى أن يكتشف صلاح في هذه
هذه الملكة ، فيسجلها في شعره أحسن استعمال حتى يميز بها وأنت
بد رجعت في القصائد الأولى لصلاح - وبعضها^(٥) مشهور في ديوانه
(الناس في بلادى) - لما وجدت أثرا يذكر هذه الرؤية القصصية
ولست أقصد بهذا أن مناقشات الجمعية الأدبية هي التي خلقت في
صلاح هذه الرؤية ، فهي ملكة لا تتحصل بالدرس ، وإنما أزعج أن
هذه المناقشات قد نبت هذه الملكة عند صلاح ، ونبتته هو أيضا
إليها ، فماها واعتمدها نبتا أساسيا في تعبيره الشعري وأغلب شعراء
المدرسة الحديثة لهم قصائد تعتمد الرؤية القصصية ، ولكنها ليست
بالكثرة ولا بالقية المبروسة التي تجدها في شعر صلاح ، وهذا واضح -
في رأيي - إلى أن شعراء يتفهمون عادة بالشعراء ، وقلة منهم هي التي
تلتف بقصاصين ، وقلة من هذه القلة هي التي تهتم بقصص الأصدقاء
وتناقشها بجدية تمتع عفتونا على هذا الفن ونمى فيها ملكة الرؤية
قصصية إن وجدت ، ولكن صلاح عبد الصبور قد التفت ، بل
توجد - منذ أيام الطلب في الجامعة - مجموعة من هؤلاء القصص
قصيرة ، الذين استمر بعضهم في ممارستها حتى نشهروا بها وعبروا بها

طَرِّقُوا أَبْوَابَ عَلَيْنَا

والی عمر

وتطالع من خفاء الشمس هو عهد

هـ فقد يكتسب الخطير من وجهة نظر رؤية المصلحة . فقد
صحت طبيعة إصدار مجموعة من الأحداث الصغيرة التي شحت ، نظر
مئات تعرض موضوع ، ولذلك يعود إلى

روايات قدام نجر الأسطورية

وتدق الأرض و وقع صفر

طَرِّقُوا الْبَابَ عَلَيْنَا

وَأَن يَكُنْ أَجَبٌ

والمستخرج من نصوص القصة في ديوان وسنكر قرأتها في هذا
نصه - سوف تجد أن رؤية القصة هي عادية - وهي التي أمدت
الشاعر بهذه المادة - إن - يكرر كل الخيوط - التي نسج بها
قصته ثم يتركها - بين وبين قصته (ترجمه)^(١٢) - وهي أسبق من
قصته (أي) رميا - فلن تجد فيها هذا النسيج المعتمد على الأحداث
والشخصيات - وإنما ستجد نسيجا مألوفا عند الشعراء ، فالطيمة
مجموعة من الأشياء تتلون وتتعاقل لتولد إحساسا معيا ، وهي في ثلونها
قد تشخص - ولكنه الشخص القديم المألوف الذي لا يقصد إلا تجسيم

المسيح ياترج في طهرته

والعليل يجبر عبر مفسر

والبحر المم فوق قريتنا

أنتار أويسته ، ولم أم

جام وابریق و صومعه

وسماء هيب ليرة الليم

قد كرمت أنفسها ولقي

ونقطه ارتابندها به نامی

ونجدة نفسه بمسائلتي

خطات شروعی خطا

— 7 —

قصيدة (أبي) كانت أول عمل تصالّح في هذا السبّح الجديد
ولا شك في أن عثرات التجربة الأولى واضحة فيها : فمن حيث شكل
- بسطع أن يختص تماماً من دواسب الشعر العمودي ، إلى اللغة
نسب في كل ما نظم فيها . ومن حيث السجع لم بسطع أن يحاص
على التوارد بين عناصر الرؤية القصصية وعناصر الرؤى الأخرى .
وعلى الرؤية القصصية - أو قل استسم هذا هو - حتى جاءت القصيدة
شبه بالمتعة القصيرة غير أنه لم يكن يتجوز هذا القصيدة حتى أحكم
مضربه على أدواته الجديدة وكانت قصيدة (شق رهوان) هي
القصيدة الثانية - من حيث الأمر على الأقل - قدمت فيها كل عناصر
الرؤى القصصية المختلطة متربة متكاملة وقد رأيه في قصيدة (أبي) يرسم
المظهر عن صريح وصف مجموعة من عناصره متناح في تعبير مباشر ينكح
على العمل المصارع لخلق الحركة كأنه (سب ريت) كما قل ، ولكنه في
قصيدة (شق رهوان) يرسم المظهر أو الخور دعاء مستعلاً كل عناصر الشعر

ووضح في ر صلاح به فتحه بحال رؤيته انقصية او
مستحبة وبعده من شدة إمكانية ان يكون هو مشهور بحال
رؤيته لشعره وحده لا مع بين قطع من حيث فصل عصره ونقص
عليه لا في ولا مع بين هذه رتبة في ميدان مشهود
حده وكن صلاح بكنه من حصه من ميثاق ورحمة و شجر
سرعة او به وهذه وكنه بلقيس و معرفة حرة و شعر عجم
مكنه و او به كمال هو هذه انشده رؤيته شعر فقد لا عند
في حديثه عن بلقيس وكنه قد بقصد حذر مستعد في
الوصف مستعد ثم فصل شعره في شعره لا من حذر
وصافيه بل من حذر حذر مستعد و قد حذر لا حذر بلقيس
لا من في وقع شعره شعره بلقيس و قد لا نصيب على حذر بقوله
من شعره لا شعره (و به شعره) من شعره مستعد شعره بلقيس
وهذه رواية قصص في هذه لا من حذر رؤيته ان شعره على
موجوده على طريق الاحداث و شجاعتها لا من حذر الوصف
لا في و حذر

نہ بہتکل صلاح ہی ہو گا۔ اسی لئے کہ یہ ایک بڑا قصہ ہے
 دوسری نکتہ علی لاریجانی کی ماضی (اسٹوری) کو تلاش کرنے والے
 (محققین) نے بھی (بغیر کسی) قصہ جو کہ چلتا ہے اس پر کیا

کاک فجرا موغلا و وحشتہ

مطر بہی ویرد و ضباب

قُبلة تصرع من هوى الخطير

مظفر بھی رپڑ وغباب

وبالاحكام هذا ان المصنف المرتد . و . ك . وحده كنه . لا أنه
وصف يقوم على وصف أجراء المظهر رجلاً متدين . ربما جعلنا
حركة . في نصيبها عليه الأفعال المصارعة (مصر يهي - قصة
تخرج - كلاب نمدى - ثم مصر يهي مرة أخرى) وكان هذا في إطار
من النجر يوحى وهذه رؤية قصاص . بل قصاص سبائي
(سبائيست) . وهو القصاص الخفيف الذي لا يسمح له فيه أن
يدخل معه نور حر من نص . ومرة أخرى وشعر عيرد . أو لو كان
هو نفسه لا عهد رؤية القصاصية سيحد بالقصيدة . لا كفي في رسم
مصر به الذي من . قد عهد هذه الصفة الموحشة إلا أن يعود إلى
موضوعه . ولكن صلاح لا فعل هـ فهو لا مكفي - كشاعر -
بما صرح نفسه بأنه يمدحه لرؤية القصاصية إلى أن ملأ مصر بالأحداث
و شخصيات وحركة

وَأَتَيْنَا بُرْعَاءَ حِجْرِي

وملأنا د تر با وحشيب

وجلسنا يأكل الخبز المصعد

وضوحاً لکھو

قاهما جدي المعجز

ذات مساء مظلم كأنه مرداب
أطل من كوى الخلدل وجهه للرتاب
والريح حول كوخه فارصة عذبة
والرعد قاصف الصدى ، مدينة مهدمة
والبرق ضياء في السماء أهلة أهله
والأفق غابة كثيفة النبات مشغله
فلم يجد إلى الخلاص من سبيل
ومات في سجنه . في كوخه الدليل^{١٨١} الخ

ولاشك في أنك تلاحظ في هذا المقطع مدى الجهد الذي يبذل
ليعب رؤية القصصية في هذا المقابل التقليدي ، بالرغم من أنه خاض
إلى القوافي المزدوجة ، كما يسهل عليه - أو ما تصور أنه يسهل عليه -
الانطلاق مع الرؤية القصصية دون أن تحجب القافية الموحدة من هذا
الانطلاق ، ولكنه اكتشف أنه أحسن الظن أكثر مما ينبغي ، فالبحر
شعري نفسه قيد لا يقل عرقلة لانطلاق الرؤية القصصية عن قيد
قافية المترمة . وذلك بما يرغبه عليه من مثل قارب التبعيلات بأمثل
هذا الخشو (غابة كثيفة السات - لم يجد إلى الخلاص من سبيل)

كانت هذه القصيدة إذن - في تصوري - تجربة أول يستكشف
بها إمكانيات القالب الشعري التقليدي في التعبير عن الرؤية القصصية .
وقد مثلت التجربة ، وتقل بعدها مباشرة إلى شعر الجديد الذي عرف
بأنه أصبح رائداً له في مصر ، وواحداً من أكبر رواده في العالم العربي

- ٨ -

لا يتسع المجال هنا لتتبع الرؤية القصصية ورصد تصوراتها في كل
شعر صلاح . وقد اقتصر في كلامي على ديوانه الأول (الناس في
بلادى) حيث تصبغ أشعاره ، وهي التي خرجت إلى ناصيتها أولاً
وهذا الأمر فرة واسعة باتساع ثلاثين سنة من العطاء الشعري المحصب .
لأنوق عند قصيدتين في شعر ديوان أصدره (الإبحار في الذاكرة) .
أرى أن موضوعها واحد ، وهما قصيدة الشعر والرماد^(١٨٢) وقصيدة
إجبال القصة^(١٨٣) . وقد اعتمد الرؤية القصصية في القصيدة الثانية دون
الأولى ، مما يجعل المفارقة بينها تصبغ أيدياً على ملامح الرؤية القصصية
في شعره الأخير

والنصوص المشتركة بين القصيدتين هو شعر أو لحظة لإهداء
الشعرى ، خاصة في القصيدة الأولى مباشرة

ها أنت تعود إلى
لأصوتى الشارد زما في صحراء الصمت الخرداء
يا ظل المضاعف في ليل الأظفار السوداء
يا شعري النائم في نثر الأيام المتشابهة المعنى
الضائعة الأسماء
وأنا أسأل نفسي

ماخوذاً بتبع أصلاء حلت الأشياء إلى روحي
وحليت الروح إلى الأشياء

ولملاحظ على قصائد القسم الأول أنها تحارب عاطفية دائية
مضبوغة في إطار شعر التقليدي ، إما بالتزام البحر والقافية الموحدة كما
في قصيدته (الرحلة) - وبين موضوعها على طريقة مبدئية أبوللو - أي إنه
يسبح في القوافي وحدها - أو في القوافي والحرصا في المقطع الأول من
لقصيدة . ثم شئت هذا التوزيع ويكرمه في بقية المقاطع

ولملاحظ على قصائد قسم ثانٍ أنها لا تتصلب تحارب الشاعر
بمقابلة - بعد ومن قريب - وإنما هي قصائد (موضوعية) إن صح
التعبير - وهي تتراوح في موضوعيتها بين احتلاق موضوع لا يمت ليدان
شاعر بسبب - مثل قصيدته (ي) - وبين احتلاق موضوع يمت إلى
شاعر بسبب من تاريخ (شقي زهران) - أو من حدث عام معاصر
(هجوم التار) - أو من شخصيات عرفها وعاشها (الناس في
بلادى) - أو عرفها دون معيشة (السلام) . وقد صيغت كل هذه
قصائده في الشكل الشعري الجديد المنحدر من البحر والقافية المترمة

وقبل أن يحدث عن التسميى الدقيق بقى وقتاً عند قصائده
هذين التسميى ، وليس صدفة أبداً أن ترتبط الدائية بالشكل التقليدي
في القسم الأول ، وترتبط (اللافتية) بالشكل الجديد في القسم الثالث
ولا تريد أن تقول هنا إن الدائية تتناقض مع الشكل الجديد المنحدر .
بل قد تم اندماج بينهما في القسم الرابع كما سرى . وإنما نقول إن صلاح
قد يمر في قصائده هذا القسم الثاني مرحلة تجربة تتجسس بين
مكتسبات رؤية القصصية في العمل الشعري ، فهي حتماً تحارب
- بنية وتوزيع موضوعات خارجية - وهذا ما يجعله القصصيات تهاجم .
لكن معروف - كما كتب نفسه عبيد يؤزر - لأسباب لا محل لذكرها هنا -
لا يتحدد من تجربته الدائية - أو المرفقة في الدائية - موضوعاً قصصية
وهذا لا يعنى طبعاً أنه يحتلق موضوعاته من العدم - وإن كان بعضها
بعضها - وإنما يعنى أنه يتحدد موضوعاته من أحداث شاهدها أو سمعها
أو قرأها . وما أزعجه أنها هو أن صلاح عند ما تيه إلى وجود ملكة
رؤية قصصية عنده . أو عندما اتبعت فيه هذه الملكة بتأثير معايشة
حياة القصصية بصورة مع أصدقائه القصصيين . عندما حدث هذا أو
- ط - ورائى - بحرب استعلا في شعره . فعل ما يجعله القصصيات
معرّفة حتى دته حارب . ونقطة من حوله موضوعات هي تلك التي
ذكر عبيد قصائده الأولى . فالتقط (أنى) من حدث لشخص
يعرفه . ونقطة (شقي زهران) من موال دشاوى المعروف . والمقط
(هجوم التار) من غارة إسرائيل على دير ياسين^(١٨٤) . والمقط
(السلام) من مصر رجل كارهه معاً . وعنى راجعون من سهرتنا في حي
حسب مكتوم حي جدار في شارع لأمره وفي هذه الماداة اختام
عبيد من تجربته الدائية بحرب استعلا في الرؤية القصصية في بنائه
شعري . ومن بعد العمل على ما جاء في تجربته الدائية ليطي هذا
ميج عبيد سحاح . وذلك في قصائد القسم الرابع

نقبت قصيدة واحدة أمرنا في القسم الثالث . وهي قصيدة
(ذكريات) . وذلك لما لها من أهمية في تتبع تطور الرؤية القصصية في
شعره . وإذا رجعنا إلى هذه القصيدة لوحدناها محاولة لصب الرؤية

ملوبا خلف الصور الساعية الخارية الوهاجة والنظيفة
إد تعلقو حينا في ريد الأفاق الممتدة
ثم نفوس وتتحل كما تحل للوحة
أو تدوى وتندوب كما تدوى قطرات النداء
وأ...

وأنا أسأل نفسي

ماذا ردت لي يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أي جناح عدت

حيا كالطفل ، رفيقا كالعنداء

ولماذا لم أسمع خطواتك في ردهة روحى الباردة
المكتبة .. ؟

لا تسألنى ماذا يحدث للأشياء
إد تصدع
أو للأصدا
إد سوى في الصمت المفرع

واحديد في هذا الساء لتعصى تركيزه الشديد لدى وصل به إلى
مبنى التفكير لدى بعدنه بقا شعر التقيدى وبعده من
مشجده "تم - وهذا هو لأهم - إن استعماله بوصف ليس استعماله
تفانيه للإحساس ولا إسباقة مع الإبداع الشعري أو الخو التصويرى .
سأذكر من الأوصاف في القصيدة الأولى - وإني هو استعمال يصح
لتوجيه من مدروس بعريقه شديدة الإحكام . حيث يقوم بوصف
توحيد مقام مقصه كامل في الشعر . أو فصل كامل في القصة فقول
(كانت تدعوى بالرجل الرمل) إد أحده على مستوى الأوب بقوه
مدم فصل كامل في القصة . يصور ما في حياة أبطال عاشق قبل لقاء
حيث من نص واحد وعده متفرع وحيد عدوى ونسب . وقد
أخده على مستوى الذى فيه يقوم مقام المقطع الأول في قصيدة الشعر
ونزاد . والرجل الرمل هو الشاعر المحدث الذى فقد خصوصيته القيه
وأعل حتى أصبح عبثا شلدا في صحراء الصمت الخرداء . هائلا في
ليل الأفق السوداء . تائها في نثر الأيام المشابهة المعنى الضالعة
الأمهات) وكذلك قوله (وأناديها بالسيدة الخضر) تبص كامل للرجل
الرمل . ولو كان محتاجا في القصيدة الأولى إلى الوجه الموجب للشعر
العاقد لكذب مقصدا آخر لتحل فيه صفة الخضر إلى مجموعة من
الأوصاف تقابل الأوصاف التى اخلت إليها صفة الرجل الرمل في المقطع
الأول .

من الواضح أن هذه القصيدة لا تعتمد الرؤية القصصية بناء ذا .
ووصف شعر بناء كالطفل أو كالعنداء ليس غير التشبيه المألوف في
الشعر القديم . ولا يفرجه من إطار التشبيه إلى إطار الرؤية القصصية
تلك الخطوات التى لم يسمعها الشاعر في ردهة روحه الباردة المكتبة .
فهذه الخطوات ليست حصوات الطفل ولا خطوات العنداء وإني هي
مستعارة للشعر نفسه بطريقة الاستعارة اللاهية للمرونة . ولكنه في
القصيدة الثابتة (إسجال القصة) يبدأ من حيث ينتهى هذا التشبه .
ويقوم بناء كاملا على أساس الرؤية القصصية . فانشعر - أو حدود
الإهام - بنحوص متوحدا في امرأة . بين الشاعر قصة حب بينه
وبين . ويستطيع أن تأخذ القصيدة في مستواها الأول على أنها قصة
حب . أو تأخذها في مستواها الثانى على أنها قصة مع جذوة الشعر في
لحظة الإهام . فكلا المستويين صالح تمام لدراسة الرؤية القصصية في
القصيدة

والقصيدة مقسمة إلى ثلاثة مقاطع . بفص في الأول منها قصة
النقاء والفرق . ويستعيد في الثانى ذكريات ليلة . ويجم القصيدة في
الثالث بأسطحة الراحة حيث لم يبق من العلاقة إلا الذكرى

وواضح من هذا التضمين أنه يلجأ إلى أسلوب الاسترجاع والارتداد إلى
الماضى ويستعيد مسجع القصة القصيرة الصيغة الصيغة البناء . التى تلخص حياة
كامنة - وتركزها - في لحظة وهذا شكل مصصى لانكاد خده في
فصائله الأولى (راجع شق زهران مثلا) . وإد واحد . فهو غير محكم
حتى لانكاد نتوقف عنده ولا نخذه من مميزات القصيدة . أما هنا فهو
محكم إحكاما شديدا . لا ينفذ إلا من تمرس بهذا الفن وسيطر عليه
وسمرا مما القسم الأول .

لكى أذكر أنا ذات مساء
كنا قد خادعنا مجل حصاد الموت
عافنا صبيحة ديث الوقت
وطبعا لفرق جدلو الليل
عطبا يشبه ظلينا . لوبن عرجين
مسكوبين على صوف رساد مسجود
مهاجرين على مسند مقعد

كانت تدعوى بالرجل الرمل .
وأناديها بالسيدة الخضر
وتلاقينا في زوى الشفق
وتنادينا في مرج طفل
ونعازلنا في استحياء
وتحسس كل منا صيورا ألوان الآخر
وتفاسينا الأسماء
وتفرقنا

والتركيز هنا أيضا هو تسمية الأشياء بغير
خاصة صورة مجل حصاد موت

الرؤية القصصية

أبياتها عن تبادل مواقعها ، فكان يأتي بقصيدة لشوقي^(١٢) ثم يعيد ترتيب أبياتها كيما اتفق دون أن يظهر في القصيدة أى اختلال في معانيها أو في بنائها التشكيلي . ومنذ ذلك الحين جاهد الشعراء - وعلى رأسهم العقاد نفسه - للتخلص من هذا العيب ، وما أنظهم تخلصوا إلا في القليل من شعرهم حتى هذا القليل كان أساس الوحدة فيه معويلا لا ضيا ، فالأبيات تأتي سادس مواقعها لصورة معوية من ترتيب معلول على علة ، أو من تتابع سرد بطريقة منطقية . وهذا ليس حلا لمشكلة ، فالمسألة ليست تماسكا معنويا ، وإلا تساوى الشعر والنثر ، وأصبحت «ألفية» ابن مالك وما جرى مجراها من العلوم المنظومة مثل الاعالي لوحدة القصيدة . وعندما تبيو المشكلة إلى هذا أصافوا للوحدة المطلوبة خصيصا هو والتعميم سواء ، ضالوا بالوحدة المعصوية . ولم يحل هذا المشكلة ، لا في النقد ولا في الإبداع ، فالمعصوية تعني الحياة ، عكسا للأعصوية التي تعني الجياد .

يمكن تعريف الحياة تعريفا ميا يضل حل القصيدة طالما يتداعى إليه كل الشعراء .^٩ هنا كانت المغالطة اللغوية التي جمعت من الوحدة المعصوية للقصيدة شيئا هلاميا يعتمد على حساسية كل شاعر وتذوق كل قارئ بصورة شخصية . والقول بأن الوحدة المعصوية تعني أن كل بيت في القصيدة له دور حيوي في تركيب القصيدة وفي كيانها المعنى وفي قدرتها على التأثير قول هلامي غير محدد ، وحتى لو كان محدد فهو لا يمنع الأبيات من تبادل مواقعها مع الاحتفاظ بدورها الحيوي ، فليس ثمة ما يمنع - إذا استعربا لغة أصحاب هذا التعريف - القلب من أن يبصر ويث الحياة في الجسم إذا غير موضعه من اليسار إلى اليمين ، كما يحدث في بعض الحالات الشاذة ، بل ليس ثمة ما يمنع من أداء هذه الدور إذا استعير من جسم إنسان آخر كما قرأنا في عمليات زرع القلوب ، بل يمكن أن يفعل هذا أيضا إذا استعير من جهاز آخر كما يحدث عند إجراء بعض العمليات . ونستطيع أن نؤغل في هذه الأمثلة إلى أبعد من هذا ، ولكن ما سقتناه بكنى لإثبات أن التشبيه الذي يلجئون إليه لتقريب معنى الوحدة المعصوية غير صحيح ولا يحل من مشكلة شيئا .

ثم انتقلت مشكلة وحدة القصيدة برمتها إلى الشعر الحديث ، فعلى أن الشعر الحديث ألقى البيت كوحدة للقصيدة ، فإن هذا الإلقاء لم يتحقق إلا في نطاق شكل في كثير من القصائد ، وظلت «سطور» وهي التي حلت محل الأبيات - تنفذ مما بينها هذه الوحدة . ويمكن تطبيق مقياس العقاد بسهولة على كثير من القصائد . وأمامي الآن كتاب (الشعر العربي المعاصر) يوهاندا أضح كما اتفق على أية صفحة من صفحاته . وأهل أبياتنا أجدها أمامي من قصيدة أتعمد ألا أبحث عن اسم صاحب حتى لا تنحول القصيدة العامة إلى خصوصية مفصولة عن شاعر يع

فلنأخذ الطريق هذا هو ركب المتنصر

هذي بداه - وجهه - ابتسامته

جنيه الذي يخرج بالفضول

هذا الذي سعى إليه ألف صيف وانكسر

هذا الذي تمسحه الأيدي وتجره العيون

هذا الذي مشى على أيدي المنون

هو الزمن (أو الدهر إذا رجعنا بانصورية إلى مصدرها التراثي في حكاية تعاثر جرير والفردق والأعطل أمام الخليفة) . ويتذاعنه للصور بليته في عملة منه ومن ذلك الوقت فصل كامل في القصة - ذكره في جملة واحدة مشحونة شحنا شديدا - همه كل عناء الشاعر وشعره (أو ميله الخضر) في الحياة - وتسايلها مع الموت - الموت الحقيقي أو الموت الهازي (الخدب) على السواء ويستند الشئ خاصة عندما تربط هذه إليه بأبيها (العاشق وسيدته الخضر) أو الشعر وحدوة الشعر (التفيا في الزمن الشفق في المقطع الأول - حيث الشفق يذير الغروب أو بالمشحونة أو الموت أو الخدب لشعري

ونع ملاحظة ثانية على هذا المقطع . وهي وصفه لعملية الاندماج (الحلوى مع السيدة الخضر أو التقي مع جدوة الشعر) ، فقد أختار ما حدثين مركبين ولكيه يلحضان العملية تلحيفا جامعا مانعا إذا استعربا لغة المنطق (مسكوبين على طرفه وساد متجدد - منارين على مسند مقعد) ولا شك في أن الرؤية الشعرية هي التي عملت عملها هنا . ولكن تحويل الموضوع إلى أحداث - وانتقاء هذه الأحداث - هو من عمل الرؤية القصصية

على أن هذا المقطع ليس هو بؤرة القصة فهو استرجاع كما رأيت أما بؤرة التي نتركز فيها الرؤية القصصية ونشع منها لنصير كل عناصرها آخرية فقد أوردنا في سطورين شعريين في آخر القصيدة بعد أن مهدت بثلاثة أسطر

ها أنت توافي

أتملي هذي اللوحة في أيامي الجرداء

وأنا دمها حين يليب النداء

ثم تأتي البؤرة المركزية للقصة .

أفرغ للوحة كأنسا .. أوجوه .

هذا إجمال القصة .

هذه البؤرة المركزية فيها يوفق إليها قصاصون كبار ، ولا أحد في ذاكرتي الآن شبيها بها غير قصة (موت موظف) لشيكوف التي تركزت بؤرتها في كلمتين اثنين في آخر القصة (ثم مات)

- ٩ -

وكان دور الرؤية القصصية في شعر صلاح هو مجرد وجودها وانكائه عسبا . فكان هذا كقيا لرصدها ودراستها . ولكن دورها في الحقيقة يتجاوز هذا إلى هيرتي كل سببا لها ورثا وخطرها في شعره أولاها أنها أذهت على حل المشكلة التي يصطدم بها الشعر العربي منذ امرئ القيس حتى آخر شاعر تقليدي معاصر . وأعلى بها مشكلة وحدة القصيدة

ومن المعروف أن شعر العربي قائم على وحدة البيت . حتى إنه بعد توابع معنى عن بيتين بصمينا . وهو عيب يلاحظ عليه الشعراء . وكان أول من به حل وحدة القصيدة وأهميتها فيما أذكر هو العقاد والملازمي في كتابه (الديوان) . واتخذ العقاد مقياسا للوحدة في القصيدة امتناع

وعاد باسم كما يعود رارع قسم المطر

وعاد باسم كما يعود زراع قسم المطر

كما يعود عاشق من السفر

ولأطبى مقياس العقاد الذي حكم به على شعر شوقي بالتحكك .
فأعيد كتابتها مع تغيير مواضع الأسطر الشعرية

فلحلاً الطريق . هذا هو ركب المنصر

هذا الذي سعى إليه قلب سيف وانكسر

هذى بداه . وجهه .

جبهة الذي يهوج بالعضون .

ابتنافته .

هذا الذي مثى على أبدي المنون

وعاد باسم . كما يعود عاشق من السفر

كما يعود رارع قسم المطر

هذا الذي تمسحه الأبدى ويجلوه العيون

فهل احتلت القصيدة أو تغير شيء جوهري فيها ؟
مسح به راعيت أن هذا الترتيب الجديد حسياً وجلياً صوريتها وفريقاً إلى
تدب وتعتل !

وحدة القصيدة إذن مشكلة لم يحلها الشعر الحديث عند كثير من
الشعراء . ولكننا بحث في شعر صلاح عبد الصبور . أو في كثير من
شعره . ونا أزعج أن الرؤية القصصية هي التي حسبا . أو أعانته على
الحل . فن المستحيل أن تعمل الرؤية القصصية عملها . في تحويل
الموضوع إلى أحداث مترابطة ترابط الحلول بالعللة . ثم الانتقاء من بين
هذه الأحداث ما يبعد بناء الموضوع عند المطلق . دون أن تقع وحدة فنية
في القصيدة . هي وحدة تعرضها طبيعة الرؤية القصصية . ومع طول
الممارسة اكتسب صلاح خبرة وفطنة على الإحساس بالوحدة الفنية .
وعلى بناء القصيدة بناء متماسكاً . حتى في المصائد التي لا تنس على
أساس من الرؤية القصصية . بل أنه حقق قدراً كبيراً من هذه الوحدة
الفنية في القصائد القصصية . أو القصائد التقريرية التي بنحدها سميت
المدر أو المبشر :

الليل . الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام وخطوات الأقدام

وهبوط الإطلام

وهبوط الوحشة في القلب مع الإطلام

رعشات الأوردة للتلوذة والمحرورة

ورفيف الزايات المنصورة والمكسورة

وقصص القتلى والقتلة

وفكاهات الغزلين وهزل الفكاهي

وجارات الأموات .

حتى سأم التكرار يكرر نفسه (١٢)

من تعبير في هذه الأسطر . وهذا لاحتزتها عشوائياً . أن مدح

موضوع سطر وآخر إلا في سطر أو سطرين . وأما ما فيها من تماسك
مب . لا مضطرباً فقط . حيث تعدد القصيدة عنصر حياً هاماً في عيت
في ترتيب أسطرها . فالتبيل أكثر مشاء وأقل عرصه بالتعبير الشعري من
الجار . ولذلك كانت له صدرة في توصف بالتكرار . ثم تورد
الأحلام وخطوات الأقدام سورج أوقات حدوثها في عين وجهها . على
النتائج . وتداعى انوحته في القلب مع الليل . وتداعى الأوردة مع
القلب . ويكون رفيف الزايات مقاللاً موضوعاً برعشات الأوردة .
وقصص القتلى والقتلة جريه من كبر عدم هو عنصر والانكسر .
وفكاهات وهزل فكاهي دامي حاد قصص القتلى . وجارات
الأموات بدورها تقيض لها . وهكذا تنص القصيدة في هذا التماسك
الفني . وحدة بذلك فكرة وحدة القصيدة لغوية . ولست أشك في أن
بحاسن صلاح القوى بالتداعيات والمقابلة بين الحريشات إنما هو وليد
خرس طويل بمنهج الرؤية القصصية

أما المهمة الثانية التي حققها بالتحاف الرؤية القصصية نسيها في بناء
كثير من قصائده فهي اللغة . ولنا هنا بعدد دراسة قاموس صلاح
شعري . وإنما نريد أن بين الثراء اللغوي الذي حققه عن طريق
الالتكاء على الرؤية القصصية في قصائده . وكل من يقرأ دواوين صلاح
يجس بأن له قاموساً شعرياً يكاد يجيره عن زملائه من الشعراء ويظهر أثره
في الأجيال التي تنامت من بعده . فإذا حاول أن يصح يده على
مفردات هذا القاموس انزلت . لا لأنها غير مشحونة . بل لأنها
موجلة في التشخيص . ولكنه تشخيص موضوعي لا ذاتي . بمعنى أنها
مكتسبة من كونها مستنبطة من الموضوع لا من دوق الشاعر الخاص . ومع
تعدد الأحواء التي ترصد الرؤية القصصية تعدد إلى ما لا نهاية . بتعدد
تشخيص اللغة المستعملة وبتميز إلى ما لا نهاية . وقد تفرق من بين أصابع
من يحاول رصدتها وتصنيفها . بعكس ما إذا كانت تابعة من دوق
الشاعر الذي يمكن حصره فيها تلون وتخاليف . ولهذا تعد قاموسه اللغوي
مستمد من قاموس الشارع كما هو مستمد من قاموس انصوفية أو من
قاموس القرآن والتوراة أو من قاموس الفلسفة أو السياسة أو التاريخ أو
القصص الشعبي ... الخ . وهذا واضح في أية صفحة من صفحات
دواوينه . بحيث لا يحتاج فيه إلى التنبيل

ومن الحل أن هذا الانساع في القاموس الشعري يرجع إلى الرؤية
القصصية التي تدرك موضوعها كما قلنا مشتملاً في أحداث تنعبد
شخصيات . ومن البدايات أن الحوار في القصة يسمى أن يكون مستنت
من طبيعة الشخصيات لا من القاص نفسه . ومن أشد العيوب وصوبها
أن يكون القاص هو المتكلم . وأصعب كلامه على لسان شخصياته
وينحاشي صلاح هذا العيب . شأن قصصه بحد . ولكنه يتدارعه
بكونه شاعراً . الألفاظ هي كيانها وهي وجودها . وهي لغتها نفسها .
ولذا تجمع ألفاظه بين موضوعية الشخصيات وبين ذاتية الشاعر في
التماسك جعلك تحس بأن عائل (وشرب شاء في عريق) هو صلاح
عبد الصبور في حظه صانع . وقائل (وجه حبيبي حبيب من . يو .) هو
صلاح عبد الصبور في لحظة هو في دود التي . وقائل (بني فلان . وعبي
وشيد التلاع . ويعون عرفة قد منبت زاحج بريح .) هو

- ١١ -

يا صلاح .

كان المقروص أن أكتب عن ذكرياتي معك ، ولكنني هربت من مواجهة الشجن الذي تستثيره الذكريات إلى هذه الحولة في بعض أشعارك . فهل أفلحت في الفرار من الشجن ؟ لا أرى أنني أفلحت . في كل قصيدة ، وفي كل بيت ، أمتلكك حديثاً أو سامعاً . ضاحكاً أو بجادلاً . وحيالك المبهتان في حزن ، أو الحزبتان في سخرية . تهللن عليّ من كل صفحة من صفحات دواوينك . وحق هنا الكلام الذي كنت ليس إلا بعض ما كنتا نلوكه - نحن أعضاء الجمعية الأدبية المصرية - في أمسياتنا .

متعلين كائلة

بالكتب والأفكار والدخان والزمن المقيت .

وهل كنت أمتطع أن أهرب إلى شعرك من شجن الذكريات
لما شريك إلا أنت كل كلمة به هي نصك ، وكل همسة أو صرخة
هي صدى لموقف من مواقفك . فقد عشت بالكلمة ، وميتت بالكلمة .
وخلفت بالكلمة .

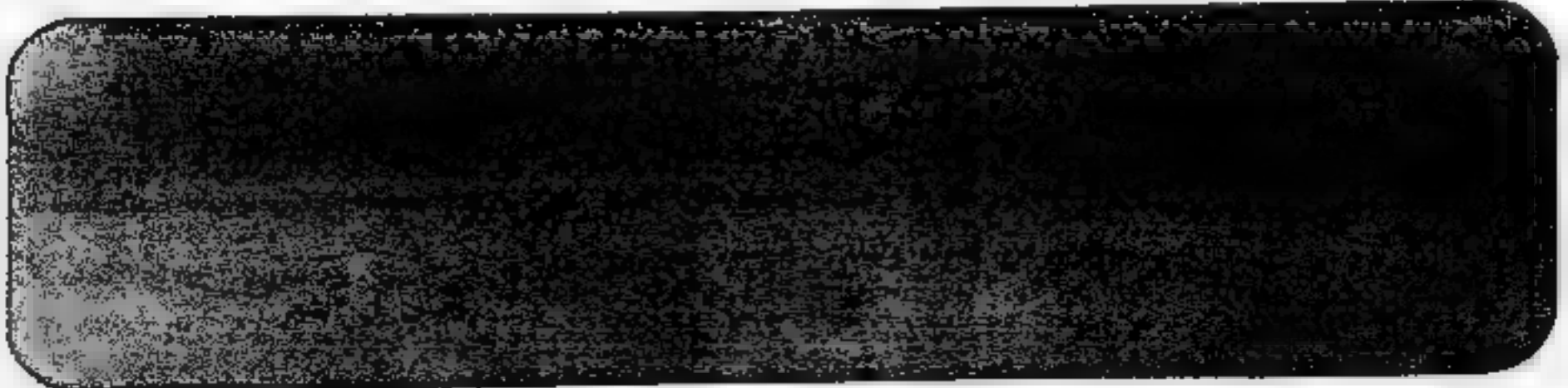
بص صلاح عبد الصبور حالنا على المنصطة في برمه وحوله الرجاء
(وجسود بجكي هم حكاية تجربة الحياة حكاية تثير في
نموس لوحة البدم) . وهكذا إلى مالا نهاية . أو إلى النهاية التي
يحددها اتساع رعدة الشخصيات وتنويعها في الحياة .

- ١٠ -

لا تحتاج إلى القول بأن هذه الدراسة السريعة عن الرؤية
القصصية عبد صلاح عبد الصبور لا تعني أن صلاح قصاص صلب
طريقه إلى الشعر ، كما قد يعترض لبعض الناس . وإنما تعني أن في شعر
صلاح جانباً تفسره ملكة الرؤية القصصية . وما زالت هناك جوانب
أخرى تحتاج إلى دراسات تجلوا لنا ملكات متعددة اتكأ عليها صلاح في
شعره . هناك دراسات تنتظر من يتشدد لها ويقوم بها لتكشف لنا عن
صلاح الرسام ، وصلاح الموسيق ، وصلاح للمهازي ، وصلاح
المتخسف . ومن نجاح هذه الدراسات يبرز صلاح الشاعر الإنسان الذي
لم يتصدر حركة الشعر الحديث حيناً

هوامش وتعليقات :

- (١) له قصة عن الأهل منشورة في أحد أعداد مجلة الثقافة الأنجلو المصرية (العدد ١٠٠) بالتعاون مع الجمعية الأدبية المصرية مع لجنة التأليف والترجمة والنشر في إصدارها . ولذا
أول من بينها قصة بعنوان السببية . وقد كان له كتابه (حبات في الشعر) التي حاول كتابة
القصة في أمثال الحبس
- (٢) كما يحدث عند تحويل عمل قصص إلى عمل إنساني أو سينمائي أو مسرحي
- (٣) على أن يفهم من الرؤية القصصية والمكر والوجدان معاً حيث إن كليهما نشاط في النص
- (٤) . (٥) الشعر العربي المعاصر صفحة ٢٧٩
- (٦) ديوان الناس في بلادى صفحة ٣٦ من المجلد الأول من الأعمال الكاملة
- (٧) ديوان ابن ملوك . ص ١٦٢ (طبعة ثانية)
- (٨) ديوان القرب لكم . ص ١٤٨ (الأعمال الكاملة)
- (٩) قصيدة (رسالة إلى صديقة) - من ديوان الناس في بلادى ص ٧٨ (الأعمال الكاملة)
- (١٠) ديوان سمائل في رسم جريح ص ٣٥٣ (الأعمال الكاملة)
- (١١) قصائد الرحلة - الرائد الجديد - الإله الصبور - الأطلال
- (١٢) ديوان الناس في بلادى صفحة ٢٣
- (١٣) حسن القصص صفحة ٤٤
- (١٤) نفسه ص ١٨
- (١٥) ديوان الناس في بلادى صفحة ٥٤
- (١٦) ديوان الإحبار في الذاكرة . ص ١٩
- (١٧) نفسه ص ٩٧
- (١٨) إننا جردت لقطع من الأوصاف وتصوره على الأعمال أصبح كالآتي [كانت لدعوى .
وملأها . وثلاثية . وتطرقنا . ونعسى كل ما ديوان الآخرة . وتماخينا بالبحر .
وتفرقتنا] وبمكر عقائده حيث بيت شوقي الشهير
مطرة تابسة قسلا - فكلام لمحمد طه
- (١٩) وفي رأيي أن نيتي القدية في صالح صلاح عبد الصبور
- (٢٠) من قصيدة (تكرارية) ديوان الإحبار في الذاكرة ص ٩٩



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

دار نطاسة طبع للطباعة والنشر

محمد ومجدي أحمد إبراهيم وشركاهم



أسستها أحمد محمد إبراهيم ١٩٣٨

١٨ ش كامل صدق - القاهرة

يسر الدائر أن تعلن جماهير القراء أنها صاحبة الحق في نشر مؤلفات الكاتب الكبير

عباس محمود العقاد

صدر منها

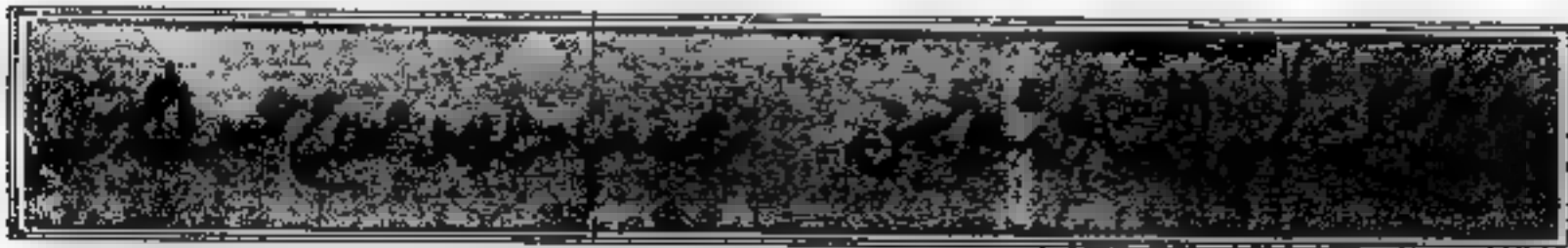
عقريّة الإمام
عمرو بن العاص
داعى السماء "بلاد بن راجح"
عقريّة مصر وإقليم الإمام محمد عبده
"جما" الضاحك المضحك
المرأة في العترة

عقريّة عمر
عقريّة خالد
هذه الشجرة
طالع النور أو طالع البعث
أبو نواس الحسن بن هانئ
شعراء مصر وبيئاتهم

وغيره من

عقريّة المسيح
مقالات الإسلاميين وأباطيلهم
الفلسفة القرآنية
الافسان في القرآن
رجعة إلى العالم
الكرواكى

عقريّة محمد
الإسلام في القرن العشرين
إبليس
التفكير فريضة إسلامية
ذو النورين عثمان بن عفان
شعراء مصر وبيئاتهم
سيرة



الدائر قائم على طبعات ترسل عن طبعها

تليفون ٩٠٨٨٩٥/٩٠٣٣٩٥/٩٠٩٨٧
تلفاكس ٩٢٨١٥ NAHDA-UN
دعوى

١٨ شارع كامل صدق بالبحالة - القاهرة

سجل تجارى ١٢٠٤٢٨
سجل مدين ٢١٨٥
سجل نقاي ٢١

الحسين الشناخ في شجرة صلاح عبد الصبور

في مقال بمواضع - كتابات تعلت منها - ضمن سلسلة مقالات بشرها الشاعر الراحل تحت عنوان «مشاور الخصبي» ، مجلة الدوحة القطرية - كتب صلاح عبد الصبور عن تأثره بأبي العلاء المعري (. وحي قرأت أبي العلاء محام فرادى كل ما عداه - فكانه عثم عليه ألا يحل به سواه . وأدركت أني لو عشت في زمانه لحرصت على أن أكون أحد تلاميذه أو عدامه . أقرب إليه طعامه . وأقرب إليه في مشيته . وأميض الأذى عن ثوبه . ولعلني أجي لقاء ذلك علماً أو أدباً أو خلقاً (١٢)

ولقد صاحب الشاعر الراحل أبي العلاء رمزاً طويلاً . وأدمن النظر في آثاره ونزوماته . وظلت الطبعة القديمة التي اقتناها من الترومبات تسعده من حين لآخر وتغريه بالرجوع إليها . (كثيراً ما أعود إلى أبي العلاء عندما يتأبى الحنين إلى صوته الوديع الكسير ..) (١٣)

وقد كان عطاء أبي العلاء وفيراً . أعده منه الشاعر فيما أعده ذلك الولع بالحكمة . وغدا فيه أبو العلاء نزع التأمل حتى غرته هموم كوبة صحت شعره في جانب كبير منه بظايع فلسف . وتسلل الحزن إلى قصائده سافراً حيناً . أو تحت قناع شفيح من التهكم الساخر حيناً آخر

أحمد عنتر مصطفى

حين نحاول نفحص روح التهكم الساخر في شعر صلاح عبد الصبور نطالعنا مخازن كثيرة من (فكاهاته الأبيات) .. في ديوانه الأول (الناس في بلاد) نجد هذا البيت الساخر

وفي الحميم فخرجت روح فلان

بعد تلك الفكاهة نداعة تعقياً على هذا (الفلان) الذي .

بي فلان واعلى وشيد القلاغ

وأربعون غرقة قد ملئت بالذهب اللهاغ

وي مساء واهي الأصداء جاءه عزيريل

بجمل بي إصبعه دفترأ صغير

ومذ عزيريل عصاه .

يسر حرق دكي . يسر لفظ كان .

والدارس لآثار صلاح عبد الصبور الشعرية ، وبعض كتاباته الثرية . لا بد أن تسوقه أو تسترعى انتباهه تلك الروح النقادة الساخرة . التي يعلق بها من حين لآخر على موقف أو حدث بما يشكل رؤيته فكرية في قالب شعري رفيع حتى حين يصحها أحياناً فكاهة عارضة . يكون فكاهة أساسية . على حد بعيد . إذ إن هذه الفكاهة ليست بقصد الإصحاك . بل تتجاوز ذلك إلى ما تتبره من تفكير يمتد على المقارعة وتصحيح والتأمل . إنها فكاهة تكلم الدهس . وحلقه من كوده وتبحث فيه جمرة التساؤل الطموح . إنه في ذلك يصعب معه على أرضية أستاذ المعري الذي يقول عنه عمر فروخ

(والمعري قدير في التهكم والنقد مما يجعله أقرب إلى الأدباء من إلى الفلاسفة ويكاد يكون هذا التهكم شائعاً في كثير من نصوصه . وأكثر تهكم المعري على العادات السائدة ولعنته لغيره وثقة . وعلى وحالي السياسة والإدارة . ولم ينج منه ونصير الشرائع) (١٤)

في الحميم دحرجت روحُ فلان^(١)

إنها هدية لطاف . إن استعمال الفعل (دحرج) وبناء للمجهول ، وذلك التكرار الساخر يستعمل لفظ (فلان) الذي شيد وبنى دحرجت ، أو دحرجت روحه إلى الحميم في لحظة مصيرية أرادتها للشيئة الإلهية . شيء يبعث في العوس ابتسامة شاحبة .

وإذا كان الشاعر في ديوانه الثاني أقول لكم : يسخر من الوعاظ مشيرى الدموع ببعدهم للشجيرة - إذا كان يسخر منهم بتصير دارج :

وقفتُ أمامكم بالسوقِ كى أنيا ، وأحيكم

لا أنكى ، وأبكيكم

وما غبتُ بالوقتِ لأصع من جاجهم

هامة وعظ .

- إذا كان هنا يسخر بأسلوب مباشر وصورة شائعة ، فإنه في موضع آخر من نفس القصيدة ونفس الديوان يتخذ من أساليب بلاغية ، كالكتابة والتورية ، أداة للنص و إيداء موقفه للنكهم الساخر . في مقطع (من أنا) يقول :

وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستظرون في التصيير^(٢) أنا الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس الصلاق أن أفتنص للمنى

ولست أنا الحكيم وهين محبه بلا أوب

(لأنى لو قعدت محبسى لقضيت من سب)

ولست أنا الأمير يهش في قصر عمن النيل

بناحية محبه

ومعلقة من الذهب الصريح تطل من فيه

..

إن نقف عند البيت (لأنى لو قعدت محبسى لقضيت من سب) ، فالتحكم الذي فيه لا يحق . ولكن لا نستطيع الفكاك من فكرة ملحاح لا نستطيع أن نقرأ هذه الآيات إلا في ضوئها ، وهي تلقى إشعاعاً على (لأسلوب القى للسحرية) في هذا الموضع .. لا أنظر أن صلاح عبد الصبور يقصد (بالفارس الصلاق) في البيت الثالث إلا العقاد . وهو يورى فلا يقصد حكيم للمرة حين يقول (الحكيم وهين محبه) . بل يعنى أستاذنا الدكتور طه حسين ذلك أن أمير الشعراء أحمد شوقي ومحمد عبد الوهاب هما اللصودان بالآيات الأخيرة في هذا المقطع . يقودنى إلى هذا التصير أن شوقي كان خصماً قوياً لصلاح عبد الصبور في معركة الشعر الحديد التي اجتمعت في أوائل الثلاثينات . كان شوقي خصماً بما أوساه ووسخه من عمود الشعر الكلاسيكى . إنه على حد تعبير صلاح عبد الصبور (معد شوقي الذى كانت قوائمه من الحجر الصوان)^(٣) . فإذا كان صلاح عبد الصبور في معركة التي قاتل فيها

بمسالة يعرض بشوقي الذى توفى سنة ١٩٣٢ لما يجعه من أن يعرض بهلين العملاقين اللذين تصدى له أولها وأكره ثانيها ؟

هذه القصيدة ، التي نعى بصلدها ، وردت في ديوان (أقول لكم) ، الصادر عام ١٩٦١ ، أى في إبان المعركة بينه وبين العقاد . وكان الموقف بينهما شديد اللدادة .

يقول صلاح عبد الصبور : (لقد تبادلنا الكتابة - العقاد وأنا - على صفحات الصحف ، وكان يصطع في الرد على طجة السحرية والتوين ، وهي خصلة من خصاله الفنية . إذ إنه كان يبدأ دائماً بالتوين من شأن خصمه . فما في المفاضل الأدبية فقد كان يصير على عدم وجودى كشاعر . وكنت ألتقى هذه المبادرة صاحكاً . ولا أريد أن أفسد صورته في نفسى ..)^(٤)

أما عن الموقف بينه وبين الدكتور طه حسين فقد كان .. (كنت تلميذ طه حسين في الجامعة ، وكان من خصاله - برحمه الله - أن يقرب إليه من يمسون في أذنه . وقد همس أحدهم في أذنه حين كتبت بعد سنوات من تخرجى كتابى (مادام يبق منهم للتاريخ) أنني هاجمته في هذا الكتاب . ولما كان رحمه الله مستظلاً بهيئة - كما قال أبو العلاء المعرى - فإنه لم يتحقق من صحة ما همس به أحدهم في أذنه . وظلت علاقتنا بين التجاهل والماملة حتى مات ..)^(٥)

من هنا ، والموقف هكذا بين هؤلاء الأقطاب ، نرى أن الفارس الصلاق المقصود في هذا المقطع هو العقاد ، وليس أيا الطيب كما يتبادر للوهلة الأولى .

وما دام أسلوب العقاد - رحمه الله - التوين والإقلاق من الخصم فليوجه الشاعر الحديد بعدم النص على اسمه ، مستعملاً الأساليب البلاغية من كناية وتورية ، وليصم إليه شوقي وطه حسين ، مدام الأخير يتعامله . وللاحظ حديثه عن العملاقين ومابه من روح تشبه إلى حد كبير ما يتفرق خلال النص الشعرى لدى أوردناه . والذي يحتمه الشاعر بسخرية ، وكأنه يصرخ بهم (خذونى معكم بل لغة الهدى . والتاريخ)

وقفتُ أمامكم بالسوقِ يا أهل ..

شغبى أتمرد للشيخ ، هذا الأبد المزهوب

لكى يحفظ في واحة الأيام

اسما ساذجاً للغاية

عجب (الفارس الصلاق) :

والشيخ الضريع :

وحامل الرابة

وإذا كانت السخرية هنا معبرة عن موقف الشاعر الفكرى في معركته مع هؤلاء المعلقة ، فإنه يطيب لصلاح عبد الصبور في موقف آخر أن يعرض شوقي ، ساحراً من صياغته وفكره ونسته الرومانسى . مؤكداً جد . يصح الحياة للوار لهذا المثل الرتيب

مظنة فائتامة فلام فكلام فوعده فلقاء

في بيكم في - إلى صبح هذا التعبير - بسخر صلاح عبد الصبور
من هذه التصاريس الترمزية في علاقة الحب

الحب يا رفيقي قد كان

في أول الزمان

بصحح للترتيب والحساب

المظنة - فائتامة - فلام

فكلام - فوعده - فلقاء

اليوم باعجاب الزمان

قد بلت في الحب عشقان

من قبل أن يتسا^(١١)

في ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» يتخذ الصبح الذي
عند «شاعر شكل قصيدة القناع التي كانت مدخل الشاعر إلى عالم
الدrama الشعرية» على حد تعبيره^(١٢) وفي قصيدة «هذكرات تلك
عجيب بن الحبيب» يرى صورة فلسفية ساخرة لمداد «الملك الحسن»^(١٣)
الذي سقط من حالته كما سقط الهولاء من قبة الكون في الشبكة^(١٤)
ولعل روح التهمك تتجلى أوضح ما تكون في المقطع الخامس من هذه
القصيدة، الذي يبدأ على هذا النحو^(١٥)

مات الملك الفارسي

مات الملك الصالح

صاحت أبواق مدينتنا صبحاً ملهوا

وقب الشعراء أمام الباب صفوا

وتدحرجت الآيات ألها

بهكي الملك الطاهر حتى في الموت

وتحمد أسماء خلجته لتلك العادل

ليست هناك صورة تبص بالسخرة والتدبير بالامتحان مثل صورة هؤلاء
الشعراء وقفا أمام الباب الملكي صفوا. وثانية تأتي اللقطة المضحكة
(وتدحرجت) تعبر عن قيمة هذا الشعر وبوعيته. ويستمر هذا المقطع
الساحر إلى أن تتلجلج أفاضي الليل في نفس الملك العجيب:

ما أضجر هذي القافية الجمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى قافية الميم

لقد نقص كثير من الدارسين تأثير أبي العلاء في فكر صلاح عبد
الصور وشعره. وكلهم حاصرهم الروح الحادة وصرامة الفكر لدى
الشعريين. يقول د. لويس عوض^(١٦)

(كذلك شترك صلاح عبد الصور والشعري في اعتبار حادث

الميلاد للنكة الأولى، إذا كان حادث الموت هو النكة الثانية، حين
يقول الشعري عن ميلاده إنه جنابة (هذا جنابه أبي علي) وما جيت على
أحد) ولكن يينا نجد أن الشعري يبي تشاؤمه على أسباب موضوعية،
صحيحة أو باطلة، منها حقيقة الزوال: ومنها سوء ظنه بطبيعة الإنسان
وسوءه ووبارعه، ومنها تشككه في إمكان اليقين. نجد أن صلاح عبد
الصور يبي تشاؤمه على شيء آخر يختلف عن ذلك كل الاختلاف: يبي
تشاؤمه على امتناع (الوصول) أو على ما يمكن أن يسميه الطلاق النائي
بين الأرض والسماء..)

ولم يلمت الدارسون إلى أن هذه الروح التشاؤمية التي سررت في
شعر صلاح عبد الصور، تأثراً بأبي العلاء، تسرب معها هذا الحس
الساحر الذي كان يتمتع به حكيم المعرة، بل إنما يرى عللاً من ألياته
مثل

إذا كان جسمي للتراب أكيد

فكيف يسر النفس أتى هادن؟

أو

يدٌ بحسن مثير عجبٍ فديت

ما بالها قطعت في نصف ديار

أو

زيادة الجسم عتت جسم حامله

إلى التراب. وراحت حافراً تعبا

هذه الروح تجدها في شعر صلاح عبد الصور. وهي وإن تسربت
إلى الشاعر من خلال إعجابه المتزايد بالزوميات وشففه بقراءتها، إلا أنها
عندها خبرة ثقافية وحياتية عكست عليها الكثير من روح الدهشة عند
شاعرنا الراحل

إن قراءة سريعة لقصيدة «حكاية المهدي الحزين»^(١٧) بشكلها
المتناقل وعناوينها الفرعية المتداخلة، ومحاولة الشعر القصيدة خلق شكل
درامي - إلى حد ما - لقصيدته تلك - إن قراءة سريعة لمثل هذه
القصيدة تصفا على أعصاب (الكوميديا السوداء) عند صلاح عبد
الصور. تلك التي بلغت دروتها في مسرحية «مسافر بيل». ينف
الشاعر في هذه القصيدة ملباً حزناً بين يدي - (عصبة الأمجاد -
الأشواوس - الأحامد - الأحاسن) ولا يفي ما في صيغة هذا الجمع
وما في تلك الصفات، من استحضاف يرد هذا في مقطع بصوان (عود
في ما جرى في ذلك المساء) - بلع انشاعر فيه دروة التهمك والسخرية
والاستحضاف يقول

في ذلك المساء

يا سادتي الأمجاد - الأشواوس - الأحامد - الأحاسن

يا زينة للتلان

يا أنجم الساري

مفرقين في البلاط ترددون روعة وجب

فإن تجمعهم
فمن كل كوكب يجامر النور الذي يثله رفقه
ولا يلوب فيه
(أقولاً صدقاً ، ولا أزيد فيه ..)

الله ما أعظمكم ، وما أرقكم ، وما
أنبلكم ، وما أشجعكم ، وما
أنعمكم بالخيل والظعان والضراب والكائن
والفتح والتعير والتعير والتعير والتعير
والضكير والتعير والتعير والتعير والتعير
والأوزان والألوان والبناء والغناء والنساء
والشراء والكراء والظوم والقنن واللغات والسهات ..
وباختصار

أنتم هدية السماء للتراب الأدنى ،
نحن حنة الأموات
وشارة على فقار الله أن يخلق أمثالاً من الفنانين
ليس على الله بمستكر
أن يجمع العالم في عشرين ..

أقولاً صدقاً . ولا أزيد فيه
أقسم بالمولد الذين يجشون تحت جلدي .

انقضى لهذا المقطع من القصيدة خمس بأرمة هذا المعنى الحرير
الذي يرى الحقيقة ولا يعبر إلا بصدقها . مؤكداً أنه (يقولاً صدقاً !! ولا
يريد منه) صيغة ما أعظم ما أقبل ما أنبل .. ثم هذا التذاعى الموسيقي
الصوفي (التعير - التعير - التعير - التعير - التعير) ، (التعير -
التعير - التعير .. الخ)

ثم هذه السحرية الدكية من خلال بيت أبي نواس الشهير وتعبيره
تصنيفاً جديداً^(١٧)

إن أزمة هذا المعنى الحرير ، التي تجلت في المقطع الأخير اعتراف
تأخر عن أوانه)

كنت أحسن صادقاً القرمات

أنكو أكلان

وكان هذا صرحي

هي الوجه الآخر للعملة . وليس التهكم والسحرية والاستحفاف
لا قدراً شعيباً (لحزني لا يعني ولا يستحدث ..) وهو نفس التهكم
بدي بطلاننا عند أبي الملاء . والذي يقول عنه صهر فروخ^(١٨) .

(.. على أن هذا التهكم ليس من المزل والتعريض ، بل من
الإصابة في المقارنة بين الصحيح وغير الصحيح ، وبين المعقول وغير
المعقول ، وتهكمه لا يبعث على الضحك بل على الضحكة . إنه الخفيف

المره نفسها . مسوقة في قالب شعري . ولا ريب في أن مهم تهكم يحتاج
إلى ثقافة وإطلاع حتى تذكرك موضع البكة منه ..)

• • •

في مسرح شيكسبير تطالبتنا صور شتى لبلاط الأمراء والملوك بما فيها
من إغرامات ومؤامرات ودسائس وأحقاد وطموحات وتردد ، في
(ملت) و (للك لير) و (ما كبت) . وكما هي قائمة تلك الصورة ،
وفي شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه نرى نقبصه . إن البلاط ورجاله
هنا يثيران السخرية والفكاهة التي تسمى (ذكاء القنب المتألم) ، فهو
يتهمك دائماً على البلاط ورجاله . في «حكاية المغني الحرير» يقول على
لسان المغني :

وموقفي يا سادتي في آخر المهر

أربعة نحن من أصحاب

مهرج البلاط ، والمؤرخ الرسمي . والعراف . والمغني

وكلنا بدون أسماء ولا سيوف

وكلنا مؤجر بالقطعة

ونستجير قربنا المذهب الأطراف

من خزنة السلطان

وبينا صداقة عميلة . كالفجوة^(١٩)

وفي «مذكرات الملك عجيب بن الخصب»

قصر أبي في غابة النين

يضح بالمناقض والمخارين والمزوين^(٢٠)

ومن هؤلاء الرسام عشيق الملكة . والشاعر الذي لن يسكت حق
هو قافية الميم . ولنا وقعة - بعد قبل - عند البلاط في مسرحيته (بعد
أن يموت الملك ..) .

وبقودنا ذلك إلى الحسن الساخر في مسرح صلاح عبد الصبور
ولما كان (المسرح لا يكتب إلا شعراً ..)^(٢١) - على حد تعبير الشاعر ،
و (الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح ..)^(٢٢) فقد جاءت
(مأساة الحلاج) مسرحية الشاعر الأولى ، معبرة عن الإيمان المعصب
بالكلمة ، طارحة خلال عرضها لعذاب الحلاج ، عذاب المفكرين
وحيرتهم بين السيف والكلمة . وعلى الرغم من أن المسرحية مأساة تنهى
بصلب الصوفي العظيم ، إلا أننا من خلال بعض مواقفها نتعرف على
ذلك الحسن الساخر الذي يعمق الإحساس بفعل المأساة ، ويعبرى من
خلال التناقض الحاد بين الساخر والحرير في نفس الشاعر تلك المرر
التي تخلفها هذه الفكاهة الطاعية في حتام المسرحية .

في المظهر الأول من المسرحية يلتقي تاجر والعلاج ولواعظ و
ساحة من ساحات بغداد . وبعد تسكع قصير يقفون أمام الشيخ
المصلوب . ويدعهم الفصول إلى مؤب - سارد عن قصه . ولكن سر

وجهة نظره في الإفادة من الإحانة : (٢٢١) .

التاجر : نعم . فقد يكون أمره حكاية طريفة
أقصها لزوجتي حين أعود في المساء
لهي تحب أطباق الخبيث في موائد العشاء

الفلاح : أما أنا فإني فضولي بطبعي
كأني قعيدة بلهاء
وكلما نويت أن أكف عن فضولي
يطلبني طبعي على تطبعي

الواعظ : وجدا لو كان في حكايته
موعظة وعبرة
فإن ذهبي ينجذب عن ابتكار قصة ملائمة
تشد طعنة الجمهور
أجعلها في الخيمة القادمة
موعظتي في مجلس المنصور

في سوق الشحاذين

التاجر : هيا تذهب
فلقد خلقت أبي في دكان
وهو ضعيف العقل
إن جاءت جارية حسنة
أعطاه ما قيمته خمس قطع
بثلاث أو أربع

الفلاح : وأنا قد بعث الخنعة في السوق اليوم
ولريد العودة لبرالي في ظاهر بغداد
بالمال سليبا قبل الليل
لو أنطأت لقادتي رجلاي
لنخلة ، حيث أليبت تقودي
في كأس ، أو أذهب في تكة سروال

لا تخلو هذه الآيات من نهكم وسخرية . وهنا ، وبذلكاء
شديد ، يلتقط الشاعر الفنان هذه المكاها ويصدها دراميا ، فيقول
على لسان الواعظ :

الواعظ : جازلك الله لما قلته
قد ألهمني حظه الأسير القادم
ما أحلها من موعظة مسبوكه
عن فلاح باع الحنطة في السوق
أخوه الشيطان
فوزنا بالمال .. وعاد لبالي العبيدة جوعى
فبكى .. و.. و..
وسأله من الله الباقي
وما جعل عيوننا وسابتنا
أحلو كيد النوران

بل إننا نرى ذروة هذه المأساة تتجدد في موقف عابر في أثناء وجود
الحلاج في السجن ، فالحلاج يستصرخ وبه .

الحلاج : نوراً يا صاحب هذا البيت

السجين الثاني : اعطى من حارسنا للطيب مصباحاً أو شمعة (٢٢٢)

... ثم تلقى المحاكمة الفزلية التي لا تطيل في الوقوف عندها أو
مردّها ، ولكن تذكر القارئ بحول ألي عصر الخهادي وابن سليمان في
صدر المنظر الثاني من الفصل الثاني . ولعل ما يهدد للنظر من حسن مآخر
ونهم هو الذي حدا بناقد مثل جلال المعشري إلى أن يقول

إننا نشهد في هذا المنظر الأخير محاكمة يسودها الطابع
التراجي كوميدي تحت . تراحيديا إسان يموت . ومهرله قصة يمدلون من
أحكام الشرع حيل للشقة . إنهم يريغون العدل ، ويشوهون وجه
الحق ، ويعيون يقول العامة ، ولا هم لهم إلا مرصاة
السلطان .. (٢٢٣)

هؤلاء الثلاثة يدع بهم الشاعر إلى المسرح من آن لآخر معتقدين في
برود وحقاقة لا تخلو من دلالة الإدانة . بل إن الشاعر يسخر من أحلامهم
بتلك الماذج على شاكلةهم . مدينا مواقفهم . إنهم لا يختلفون عن
السواد الأعظم الذي قال فيه شوقي بإيجال (خلق السواد مضللا
وجوهولا) ، والذي يسخر منه صلاح عبد الصبور ومن رويح القطيع حين
يقول على لسان المجموعة

المجموعة : صلبونا صفا صفا
الأجهر صوتاً والأطول
وضمروه في الصف الأول
فو الصوت الخافت والمتواي
وضمروه في الصف الثاني
أعطوا كلا منا ديتاراً من ذهب قال
قالوا : صبحوا .. زنديق كافر
صبحنا .. زنديق . كافر
قالوا : صبحوا قليقنل ، إنا نحمل دمه في رقبنا
فليقتل إنا نحمل دمه في رقبنا
قالوا : امضوا .. فصبنا
الأجهر صوتاً والأطول
بمضى في الصف الأول
فو الصوت الخافت والمتواي
بمضى في الصف الثاني

وفي المنظر الثالث من الفصل الأول ، وبعد لثرة ولغظ من
الثاني : التاجر والفلاح والواعظ . حين يظهر الحلاج بتدائه : إلى إلى
يا حرياء - (٢٢٤) يتساءل التاجر : من هذا الشيخ .

الفلاح : يهينا - فما يزعم - له
شيخ محذوب كم تلقى أمثاله

وي « ليل واغنون » يهكم « حسان » على أفكار « سعيد » .^(٢٦٥)

حسان : سظل مريضاً بالأسلوب إلى أن تلهم هذا البلد المكروب
كأثرة لا أسلوب لها

ولقد تسى عندئذ حين تورع ربح الكثرة الختونة
نار النكة كبطالات الأعياد
أن تتخذ بضع قصاصات من شعرك
ولقد ترمد كومتك فلما الجلال
وهو يدحرج في أسلوب همجي
هذا الرأس العامر بالأسلوب

وهكذا يعود فيستخدم الفعل (يدحرج) ، ويأتى التعليق الساحر
أو الدعاية ذات الدلالة مرة ثانية من زياد ، (حيث يتحدثون عن خشية
المسرح)

سعيد : لكى لا أزعجى يا أستاذ
لأننا لم نعمل الخشبة قط

زياد : لا تفرع
فستدخل فيها حين تموت
أو تموتها إذ تشق^(٢٦٧)

ونرى تنقضى في المسرحية - حتى لا يطيل - تلك المواضع التي نه
من روح مفادة سحرية . ولكي يكتفى بأن يشير إلى الأسلوب الساحر
بدي صانع به الشاعر (الخبر النثرى) الذي يقرأ زياد في جريدة من
المجلات^(٢٦٨) . ودلالة هذا الخبر وتعليق الأستاذ عليه . كذلك لا يفوتنا
أن نلم سريعاً بتلك الحوارية بين زياد وسعيد في بداية المنظر الثاني في
الفصل الثاني من المسرحية - بعد أن يترنم سعيد بيت إليوت :

حسان : مامعاه

سعيد : معناه أن العاهرة المصرية
تحتو نصف الرأس الأعلى بالحدقة البراقة
كي تمل من قيمة نصف الجسم الأسفل

زياد : معاه أيضاً
أنا لم نصبح عصريين إلى الآن
حتى في المهر

أما « مسافر ليل » و« الأميرة تنظر »^(٢٦٩) - وقد ظهر ما - فقد
قال عنها الدكتور لويس عوض : بين المسرحيين وحده من نوع ما
وحدة في المنهج والأسلوب . ووحدة في اللحظة الشعرية أو في (الحرف) .
برغم أن إحداها ملهاة والأخرى ملهية . ثم يقول - وهذا ما يعيننا
هنا - « صلاح عبد الصبور يعيش حين يصطحك . وهو أيضاً قادر على
لتصيح وسط صدام للناس »^(٢٧٠) .

ولن نغف عن مسافر ليل ، فهي كلها كوميديا سوداء . إن عامل
لتدأكر (علوى بن زهران بن سلطان) عثرى السترة هو الإسكندر

وهطل وجوسون الذي يواجه عبده بن عبد الله أبو عابد وعباد من أسر
علون : ويلغا من مواضعه تبعث على الأسى والسحرية

مكتفى - ونحن نعرض هذه المسرحية - أن تثيب صدر التدين
الذى كتبه الشاعر عن معاصره . يقول صلاح عبد الصبور
لو كان لي أن أخرج هذه المسرحية - وهذا عرض سأعود إليه
هنا بعد - لقدمتها في إطار من (الفدس) - إذ إنني أريد للمسرح د
يخنى عامل التذاكر صاحبها . وأن يشفق على الراكب صاحبها . وأن
يجب الراوى ويردريه صاحبها كذلك

.. ظلت أريد في هذه المسرحية أن أقدم أشخاصاً بقاءاتهم
الصحيحة السليمة . ولكي أريد أن أقدم نماذج من البشرية . وأنعد
المودج أساساً للعمل المسرحي يعنى درجة من التجريد . تماماً مثل
المحاكاة أو النكتة ، حين نجعل محوراً نموذجاً بوجه نموذجاً آخر
فكشفت بهذا التجريد لب التناقض ..^(٢٧١)

رأينا كيف استطاع صلاح عبد الصبور نسيه الساحر أن يتدع
(المحاكاة الأسبانية) من خلال الموقف المسرحي أو الدعاية العابرة ذات
الدلالة المؤثرة ، كموقف السجين والحلاج ، وتعليقات التاجر والواعظ
والفلاح . أو سخرية زياد وحسان وسعيد . وفي شعره ومسرحه تطالع
أحياناً صور كارليكانتورية للعالم من خلال النكتة . فلهذا أن كتب قصيدة
« الظل والصلب » وجاء فيها

ورءوس الناس على جثث الحيوانات
ورءوس الحيوانات على جثث الناس^(٢٧٢)

- كتب بعد ذلك قصيدة (القناع) التي يرى فيها العالم من خلال
حلم الملك عجيب بن الخطيب مرة

حين رأيت رأى العين طائراً برأس فرد
وحى أريد أن يقول كلمة حق
كان له ذيل حمار

رأيت في المنام أنى لقد عربة
نجرها ست من المهاري
نجوب في الوديان والصحاري
وهجأة تحولت عيوبها قطاطاً^(٢٧٣)

إلى آخر الحلم

أو من خلال الصوفى بشر الحاق مرة ثاب

كان الإنسان الأهمي يجهد أن يلعب على الإنسان الكركي
فشي يبها الإنسان الثعلب
عجبا .. دور الإنسان الكركي في فك الإنسان الثعلب
نزل السوق الإنسان الكلب .^(٢٧٤)

على أن هذا العالم أقرب إلى الكاريكاتير في تصويره منه إلى الكابوس . ويتجلى ذلك في قصيدته حديث في مقهى :

أمضى عندئذ أتسكح في الطرقات

أصنع أجساد النسوة

أتحيل هذا الردف بفلوق موضعه وسير على شقيه

حتى يتعلق في هذا الظهر

أو هذا اليد يطير لعلو هذا الخصر

(وأعيد بناء الكون ..) (٣٥)

إنه تشكيل جديد ، يولع به الشاعر حين يريد (إعادة بناء الكون) ساماً منه ومثلاً . ولا يخفى ما في هذا التعبير من استخفاف وتندر .

وهذا التشكيل الكاريكاتوري يدهونا أن نقف عند بعض الشخصيات في مسرح صلاح عبد الصبور . إنه يجيد رسم شخصيات مسرحه بعمق ، ويصنع في حلق بالغ في استظهار أبعاد شخصياته المرحية بصمة خاصة . إننا نستطيع أن نرى أنماطاً ومعاذج في شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه . تصادفنا في شخصيات (الشاعر . والدرويش . والمهاجر . والخلاد . والملك . والخياط ... الخ) .

ويكفيها هنا أن نستدل على قدرته على رسم أبعاد الشخصية المرحية بمودح الخياط في مسرحيته (بعد أن يموت الملك) ، وقد كان الشاعر الرجل يعتر بهذه الشخصية التي ابتدعها ويعجب برسمها .

الخياط : دلون يا سادى نجوم أكند

هل أنا في حلم أو في بقطة

هل أنا حظ في حظرة مولانا المبر للتعبد

لعل عبي من راقى أنواره

ها أنا أقرص نفسي كي أتأكد

لكن النور يمشى عيني الداهكين

الملك (مبتسماً) : عندئذ فلنصنع نفسك

فلعلك تتأكد

أودعى أصفحك أنا

الخياط (مقرباً وجهه) : مولاي .. أكرم هذا الخد !

ثم يقدم الخياط مولاه قطعة مخمل

الخياط

مولاي .. أرسل لي صهري خياط أمير بلاد الغرب

قطعة مخمل . ما كنت أراها حتى .. آه

كان لقاء يا مولاي .. أحسست بقلبي في أضلاعي يتولب

ومدحت يدي في وله كي ألتصمها لمس النعمة للأغصان

حين استرحت فوق الزغب الناعم كضاي الراعشان

داهمي تيار الرعدة يتعجل في جسمي للتلهب

ثم تدفق شئ في أطراق كالدلم حين تحركه الحصى وتفتح

باطنها في خجل اللامسقى الحطرة

إد بصفت في كفى شعيرات دافقة تتمدد تحت الزغب

الأشهب

فلشتدت في الرعدة وانسوت أنفاسي الخنوة
ملت إليها لأقبلها ، فأنكشت ، وهي تقول
أنا بكر لم ألتف على ساق بشرى من قبل

الملك : أو هذا ما قاله القطعة ؟

الخياط : هذا ما سمعته أذناي ، وحفك يا مولاي

عندئذ قلت لها :

إنيك أعلى قدراً من أن تلتني في ساق بشرى

مخلوق من طين ودعاء

لا يأنفك النور سوى بالنور الوضاء

وسأحملك مولانا المبر الأنور

وجمت عندئذ ، ولزعت الزغب الناعم في استحياء

الملك : وجمت !

الخياط : أو حفك يا مولاي ، هذا ما كان

وجمت واهز الغلب الوستان

ثم أجابت في صوت عجلان

لكن مولانا ذو تاريخ مروي في العشق

وأنا ساذجة لا أعرف شيئاً من ألعاب الخلان

قلت لها : لا تخشى شيئاً ، ودعى لي هذا الشان

سيداعبك اليوم مقص الفس

يتحصن أطرافك ، ويحيل على وسطك

حتى يتدور عطفك ، ويبرز ما تحت الجلد الناعم من وهج

الفرق

فانسابت عندئذ في أفهامي وهي تقول

شكلي لأجرك

حتى يحظى جسمي المشواق ، وقلبي المهوك

بعلامة الغالي في العشاق

إذ توشك أن تمزقي الأشراف

لكي جئت بها بكراً ساذجة يا مولاي

إن راقكم فاعهد لي برعايتي حتى تنضج في بضعة أيام

الملك : المهنة خياط

واللهجة لهجة نحاس أو قواد . (٣٦)

إن هذه الشخصية اللطافة تنصم إلى بلاط متمعن يجمع للتورخ . والقاصي ، والشاعر الذي يلقي اعطيات أناشيد العشق السكية ، والوزير ، وللتأدي ، وكلها شخصيات تثير طوال الفصل الأول من المسرحية ذلك الصحك المرير ، الذي يجره القاصي أبو عمر الحمادي وهو على منصة القضاء وبين يدي العدالة حين يحاطب ابن سبيل

أعكي لك قصة

بالأمس قيت صديق القاصي المروى

وهو كما تعلم رجل مغرور بفرجه وذكائه

فسأله

وما أجلى ما يظن من ظن عن الظن »

فاحذر ولم يفهم

فأعلنت القول لكي لا تبقى للقاضي حجة

وما أجلى ما يظن من ظن عن الظن »

فجلد ونمحم

كحصان ابن زبيبة عنتر... (٢٧٦)

إنه إحدى النادج التي يتكلم عليها ومن خلافا الشاعر الراحل ،
ويتخذ بسخرية عادات ومواقف لا تنجر من بصيرته العادة أو روحه
السخرية الناقلة .

ولم تكن هذه الروح السخرية لتسرى في شعر الشاعر دون أثره
فكثيرا ما تصادفنا في عباراته النثرية ، بل إننا نجده في سلسلة « مشرق
الخصي » . تحت عنوان (جماعة الضحك القديم) . برسم صورة
شخصية هذه لصديقه إبراهيم السروجي . ونجد في هذه القطعة النثرية
روحا أقرب إلى روح المازلي وأسلوبه في رسم مثل هذه
شخصيات . (٢٧٦)

(كان أول من قدمني إلى عالم الضحك العقل الصافي هو إبراهيم
السروجي عليه ألف رحمة وسلام . وربما كان لا يعرف السروجي حق
المعرفة إلا أنا ، وعدد من الموفى ، وقليل من الأحياء . كان إبراهيم
السروجي أحد أعلام المدينة . بحمة ظله وسحيته التي يختلط هزها
بجدها ، أما نحن فقد عرفناه كما كان ينبغي له أن يعرف .

كنت في الخامسة عشرة من عمري . وكان مساعيا إليه في
دكانه ، حيث كان يعمل في صناعة السروج لحجم مادة الريف وأحصنة
عربات المظفور التي كانت هي « تاكسيات » ذلك الزمان . وكانت
النكتة الأثيرة لإبراهيم حين يبل عليه أحدنا هي أن يقول :

« قوم لا أحد مفاسك واصنع لك جاكته »

كان إبراهيم السروجي لا يعمل في دكانه إلا ساعة أو بعض ساعة . ثم ما
يلبث أن يدركه الملل ، فيمد يديه إلى كتاب مطوى تحت أداة صناعته
من اجلد وخيش ، ويقرأ فيه حتى يبل عليه واحد من أتباعه . وفي
دكان إبراهيم السروجي سمعت لأول مرة أسماء بنته وشوشا ور وجود
ستوارت مل ... الخ .)

على أنه مما يلفت النظر في شعر صلاح عيد الصبور موقفه من
الحكمة وسخريته منها وتهكمه على مريدتها . فهو في قصيدة (أقول لكم)
مبتوت من سغب لو قدم إليها في عجبته .

وفي قصيدة موت فلاح . (٢٧٦)

لم يكن كتابنا يلعط بالقلعة الميتة
لأنه لا يجد الوقت

وفي « ليلي والفتون » يسخر من أسلوب الحكمة والعذبات . حيث
يقول زياد :

زياد : عي . عن أمي ، عن جدتي يرحمه الله
قال :

من نام فشف ثبات
مات شهيدا ، ونحوه في أعطاف الحنة مصطبة
يتكى عليها وضوا . (٢٧٦)

وعلى لسان زياد أيضا في حديثه عن والده

زياد : لكني ما كنت أطيق الصبر
إذ كنت ذكيا - من يومى -
أنوقع ما سيخره من دو
وعصوعد إن عاوده داء كان يعاوده مرات خمسا في
اليوم

حنان : ما اسم الداء ؟

زياد : داء الحكمة (٢٧٦)

إن التأمل والحكمة أضدت أيامه فأوسع أعينها تهكم وسخرية . وفي
(مرثية صديق كان يضحك كثيرا) : (٢٧٦)

مات صديق لمسى
إذ جاء إلى الحانة لم يصبر منا أحدا
ففى في مقعده محتوما بالهجة
حتى انصف الليل
لم يصبر منا أحدا
سالت من ساقبه الهجة
وارفعت حكته حتى مست قلبه
فقسم بالحكمة

وفي « حكاية المعنى الخرس » اعترضت الحنة

أنت ألم أدفلك أسس
(كانت لكهل أنيب حكيم
ومات إذ ساموه أن يترف الحكمة بالقلوب
إذ إنها قد خرجت من مائه لبطنه
لرأسه . كالخوف . كالعطر .) (٢٧٦)

ولم تنعم الحكمة (والمنطاة الصفراء) . وفي « الشعر والرماء » (٢٧٦)
كانت الحكمة التي سحر بها وأوسعها تهكما تأتبه يتييب « سبالي

أعطى ماتبلا شيئا من حكمة ماتبلا
أعطى أن الفهم لم يخلق إلا للضحك الصالح الجذال
أعطى أن العيب

مرافق يرى في عمقها العشاق ملاعهم
حين يبل الوجه المهاد على الوجه المهاد
أعطى أن الجسم البشرى

لم يخلق إلا كي يعلن معجزته

في إيقاع الرقص الفرحان

درس عرفه رومي بعد فوات الأزمان

بعد أن انعقد الفهم بضلالات الحكمة والحزن

وأرعى من الفلق الكافي في نافذة العيون

وتصلب جسمي في تابوت العادة والخوف

بعد أن احرق أو كادت بهجة عمري

إد رمت الأيام رماد حيائي في شعري

درس عرفه رومي بعد فوات الأزمان .

سحر . أن تنفض كثيراً من أبعاد النفس الشربة . معبراً عباً في
صدق وشعبه . يلتقي في هذه الميرة - الحس الساهر اللادع - فضلاً
عن أن تعلاء بكتاب أسايا العظيم سرفاتس . الذي يقول عنه بربون
واسكو . (١٥١)

(. ثمة أدس ضرراً على أنظر إلى الأشياء في ضوء من مكامة
تصاحكة . أناس لا يستطيعون فهم الآثار الأدبية التصويرية إذا بدت
في توب من الاعتدالات النجسة . أو في فن من البوصف الرفقة
صحبة . وهذا ليس معه أنهم عاجزون عن الإحساس بالانفعالات
جسد - عينا . إذ أنهم في الحقيقة يحسون الانفعالات أحياناً إحساساً
يلغ من قوته وحلته ألا يتقدم من عواقبه إلا أن يصحكوا . لا أن
يصحكو ذلك الصبح الفسري . ولكن ذلك الصبح اللصيف
الساهر . التي ينبع هم فرجاً مما في أعماقهم من صيل . .)
وقد كان صلاح عبد الصبور واحداً من هؤلاء العظام

إن إحساس صلاح عبد الصبور لبرهف بديع . ووعيه الدائم
بـ : واستعداده الطبيعي للتأمل . كل ذلك جعل إحساسه حاداً
بمدركة وقد استطاع بصوره - هذه . وسبب - قد . وجهه

هوامش

- (١) مصادر المراجع . مجلة المراجعة طر
- (٢) نفس المصدر
- (٣) حكيم عمر فرج مطبعة الكشاف بيروت ١٩٤٤/١٢/٢٧
- (٤) ديوان (الناس في بلاد) دار العودة . بيروت . ص ١٩٥٣/٣٩
- (٥) ديوان (عزل الحكم) دار الأدب . بيروت ص ١٩٦٩ ص ٢٧
- (٦) مفردات غريب لا بد لك . عبد اللطيف طر
- (٧) لغة الخلق - ديوان الأوسد - عدد ٢٥ في ١١ ١٠ ٨٠ ص ٢٢
- (٨) نفس المصدر
- (٩) قصيدة (الطلب في هذا الزمان) - ديوان (حلاوة تدريس كندوز) - دار الأدب
بيروت ص ١٠٠ ص ٤٠
- (١٠) ديوان في بحر - دار طر ١٩٨١ ص ١٢٣
- (١١) نفس المصدر ص ١٢٢
- (١٢) مدكرات صبح عجب بن عجب - ديوان (حلاوة تدريس كندوز) ص ٨٩
- (١٣) د . ديس عرض . فكرة والأدب - دار الفكتب طر ١٩٦٧ ص ١٠٨
- (١٤) ديوان (ملاط في زمن جريح) - دار العودة . بيروت ١٩٧١
- (١٥) ديوان برنوس
- ويس على أنه يسكن
أن يجمع اللغة في واحد
- (١٦) عمر فرج حكيم طر ١٩
- (١٧) ملاط في زمن جريح . ص ١٨ قصيدة (حكايه الفنى الطير)
- (١٨) حلاوة تدريس كندوز د . ٨٩ قصيدة (مدكرات عجب بن عجب)
- (١٩) ديوان في البحر . ص ١٥٩
- (٢٠) نفس المصدر . ص ١٥٩
- (٢١) مسد صلاح د . د . يوسف ١٩٨٠ ص ٨
- (٢٢) نفس المصدر ص ٩
- (٢٣) نفس المصدر ص ٤١
- (٢٤) نفس المصدر ص ٥٩
- (٢٥) ديوان (سحر خيل) - دار الوطن طر . ص ١٩٧٢ ص ٧٥
- (٢٦) ديوان (ملاط في زمن جريح) - ص ١٧ قصيدة (حكايه الفنى طر)
- (٢٧) ديوان (الإعجاز في القداكرة) - دار الوطن طر . ص ١٩٧٩ . قصيدة (الخمر
والرمز) ص ٢٥
- (٢٨) ديوان (سحر) - دار الوطن طر . ص ١٩٨٠ ص ١٢



مجمع اللغة العربية
الإدارة العامة للمجمعات وأحياء التراث
المراقبة العامة لأحياء التراث

مسابقة أحياء التراث
لعام ١٩٨١ / ١٩٨٢

يعلن مجمع اللغة العربية عن جائزتين قيمة الأولى ٦٠٠ جنيه وقيمة الثانية ٤٠٠ جنيه تمنحان لأجود ما يقدم إليه من التراث العربي الذي ينشر لأول مرة محققاً تحقيقاً صحيحاً في اللغة العربية بالشروط الآتية :

- ١ - أن يكون العمل المقدم في متن اللغة العربية ، أو في أحد علومها ، أو في نص من نصوصها الأدبية (شعراً أو نثراً).
- ٢ - تعد النصوص من التراث العربي إذا كانت مؤلفة باللغة العربية قبل نهاية القرن الثاني عشر الهجري.
- ٣ - أن يكون المقدم عملاً كاملاً (لا يقل عن عشرين ملزمة من ذوات الست عشرة صفحة).
- ٤ - أن يكون العمل المحقق بما لم يسبق نشره أو تحقيقه.
- ٥ - ألا يكون من منشورات مجمع اللغة العربية في القاهرة.
- ٦ - ألا يكون قد مضى على نشره أكثر من ثلاث سنوات ، والمعتبر في ذلك تاريخ آخر جزء (إن كان ذا أجزاء).
- ٧ - ألا يكون قد نال جائزة ما من المجمع أو من غيره من الهيئات والأجرام الأخرى.
- ٨ - يجوز أن يكون العمل المقدم من تحقيق فرد أو أكثر ، كما يجوز أن يشارك المحقق - أو المحققين - مراجع أو أكثر ، وفي حالة تعدد المحققين أو مشاركة المراجعين توزع الجائزة على الجميع بالتساوي.
- ٩ - يسرى في التقدم إلى هذه الجائزة المصريون وغيرهم من المشتغلين بتحقيق التراث العربي في البلاد العربية والإسلامية ، وكذلك المستشرقون من غير العرب والمسلمين.
- ١٠ - يقدم المتسابق خمس نسخ من العمل المحقق إلى المجمع باسم الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجمع وليس له الحق في استردادها.
- ١١ - آخر موعد للتقدم إلى الجائزة هو ٣١ / ٣ / ١٩٨٢ م.

بشرکت و نقد سے لایعنی وہ وعدہ شدہ مجموعہ میں انصاف یا
بین تعمسی و یقتلون - یعزقون - یشریون - یجساون ، غیر اہل لا
یعز کیلئے من حصہ انصاف میں انشرب و انحقو کدلت میں
بجاء شعر ہی ، بدو یہ سبب تفریری کی عادتہ ، و طیبوں میں
ملکون قبضی نفود ، و مؤمنون بالقدیر ، - تراء يستعمل المظاہرۃ
بہت سے بحیرہ کی وقع شمع مصری - مثل طیبوں ، انما
مع من حریدہ تصویبہ صنفہ شدہ ، و نسجم مع حجه الکلام
مذہبی کی مہلکہ ، شعر کی بہ نکتہ پہنچانے کی تدبیر ایسا واضح
لابت اسکیونہ جیسے

وعنى عن المذكرة - جون شامع بن هدد - يقول من الشعر وبنى ما
سنة مبنية في رهن من شعر روماني - و لاخرى ان يقول من شعر
كذلك يبيع مبيع روماني - بعد ان استعدت هذه المدينة صافيا -
مكلا - عبد المصور بعد ما يكون عن موعة مصرية ومثلية البرقة
وموسى سنده - وقد هو قول مركز - وقعي مبر - بحكمه البناء -
انصبغة به مائه (من صفور وشت - وشجر ودر وحصب وراي) -
واشاعر يصح القرية - مكي يوحى بشا الأبر صدى دى بده - في
اخبار كوي - عريض يكتب غناء وأبعده من عناصر الوجود التقيدية
الأربعة - من النار والزاب والماء (في إحياءات الشتاء) والخواه (حيث
تظهر الصفور) ولكن لا يطلع علاقة من مثاية على هذه الطبيعة بل عن
العكس - لأنها تملأ بالصور - نبي يصف - اناس - والشاعر هنا - عن
حلاف الشاعر الروماني بصفة عامة - لا يستكشف من صور تبعث
على الاشترا في وصفه لحم - فهم يتجشأون حين يشربون - بل هم لا
يتورعون عن السرقة والقتل - ومع ذلك - وهنا تظهر براعة الشاعر -
هو يعملنا معظم عليهم لأنهم بشر حقيقيون

أما موسيقى هذا الجزء أو المقطع غنمها - على الرغم من دقة
وتنفيذ تركيبها - من أبرز ما يتميز به من سمات . لقد تخلص الشاعر من
القافية الواحدة . ومع ذلك لم يحرثها كلية . يربط بين البيت الثاني
والبيتين السادس والثامن قافية الراء في كلمة « الشجر » (في رواية متأخرة
للقصيدة توجد كلمة « مطر » بدلا من « الشجر » - انظر ديوان صلاح عبد
الصبور - دار العودة - بيروت ١٩٧٢ ص ١٩) وكلمتي « بشر »
و« قلو » . ويكاد البيتان الثالث والرابع يكونان مُقَفَّيْن ، فكلمات
« الحطب » و« القراب » تقرب بينها وشائج صوتية كذلك هناك عروا
صوتية مشتركة بين هاهي البيتين الأول وسابع في كلمتي « صفور »
و« نقود » في المقام والواو المتداودة . أما البيت الخامس فيتألف من
أربعة أعمال مصارعة بصمير العائب حذرك جمع « وبقولون » .
يسرقون . يشربون . يحشأون » وعلى الرغم من أن « يهيه هذه العجعة لا
تؤلف قافية للملحى التخليلي التي فهمه العرب » فيها - بلا شك -
تؤلف « اسطة صوتية » وهي « يد يودي كراره إلى سجد شجي » وهو ما
يسميه الإحليل مثالا *assonance* . في التشابه في حروف أصوات
الداخلية وهذه موسيقى . ونخص عيب اسم « ت » .
الغني . والإحصاء يؤرخ جميع تذكر المسألة التي حذرت من
يكرر مسجلها على بحر موسيقى عذبة . سجد يودي

يتطلب من المحافظة على قواعد الترجيح أن نقرأ كلمة « بلادى » حذف
ياء المتكلم المسدودة كما لو كانت مجرد كسرة معون « الناسى فى بلاد » .
ومن ثم يكتب السيب صانع النكلاء العادى ويقاعه . إذ إن لا نصل
حرف العلة فى تصغير المتصل هنا ثمودا فى صفة حدثنا وهكذا
البداية حتى هذه الحفافة من كلام الشاعر . ويدا شعور بالأثمة يه
وبين القارئ . وبذلك يشعروا بأنه لا يقف على صفة ليلى علينا كلاما
مدحا ممحا يظهر فيه براعة . وإنا هو حدثنا بصوت خافت عي
جهوى . ويقول لنا كلاما صادقا عن نفسه وعن أهله . وصفا كان أو
حكاية . كلاما أقرب إلى « المدرشه » إن لم يكن إلى « الناحه » ثم يردد
إحسانا بصدقته حين نلصق ما فى قوله من صراحة نلص حد المحسوة .
فأهله جارحون كالصقور . لأحبال فى عنائهم ولا فى صحتهم أو طريقة
مشيهم . بل هم يقتلون ويسرقون وشعشعواون حين يشربون . هذا بقوم
الشاعر بأداء شيبين معا . أوها أن يريل الشفة يه ويدا قرائه محطهم
يطمنون إليه . وثانيهما أن يصدمهم بصراحته انقاسية . إذ هم « يتمودوا
من الشاعر العربى حين يتحدث عن أهله وقومه إلا أن يسمعهم كلاما كنه
فجر ومباغة (عاصم) . كما يعلم . من أغراض الشعر العربى التخليد
تواضع عليا . وهكذا يوفق عبد الصبور إلى توليد الشعر بالجدارة فى
بدنه فصدنه .

لكن الشاعر في صراحته هذه لا يبيعوا قومه . وإنما بشرناهم
بأنه يرسم لهم صورة «واقعية» مترنة . يبدوها بالتواحي السلبية .
يصيب إليها التواحي الإيجابية . فيقول «لكم بشر» . وذلك في
بيت (أو الأخرى أن نقول في سطر !) بأكمله . فيصبح انصرييت في
آخره الأول من القصيدة . إذ يشغل أقل من نصف البيت . فيكتب بذلك
أهمية خاصة . ولكن الشاعر لا يبالغ في عرصه هذه التواحي الإيجابية .
بل يكتب بقوله إسم «طيون» . وإن كان يعمل هذه الطيبة مقصورة
على تلك الأوقات التي يكونون فيها . يملكون قبضى نفود . كذلك
فإسمهم . على الرغم من أنهم لا يتورعون عن السرقة والقتل - ضغاء في
حقيقة أمرهم . لا جدوت لهم . إذ هم «يؤمنون بالقدرة» .

القصيدية - كما هو معروف - تتألف من ثلاثة أجزاء أو مقاطع
والأول منها يتألف من ثمانية أبيات . يطرح الشاعر فيه القصيدة في
صيغة أحكام عامة . يصف فيها أهل بلده . يد أنه جدير بالملاحظة أن
هذه التعميمات ليست مجردات . ولا هي من باب الأسلوب التخييري
بصرف . وذلك على الرغم من مظهرها الخفّاف . فالصور التي يلجأ إليها
الشاعر على قدر من الحسية حيث تحول دون غلبة التعميم التجريدي . ثم
بما صور تسيير «الأصالة» والرؤية المباشرة . ونبت كل البعد عن
كشبهات «الناس» «جارحون كالصقور» - وغاؤهم مثل «رجفة
الشتاء في فؤاد الشجر» . ومسحبه «يتر كاللهيب في الخطب» -
وخطاهم تريد أن تسوخ في المراب . «مناء» رجفة . والصحك
رب . وحقي دم يرادة وهي صور مرتبطة ارتباطاً عضواً . فوجد
حسبه بعد . حيث إن الصقور يوحى بدؤابة الشجر . ونقطة الشتاء
بشيء شاعر في هيب الشجر للاستدراك . و «نبت» «نبت» في «نبت» -
«نبت» «نبت» ولا شك أن ارتباط «نبت» «نبت» في «نبت» -

وهذه الخيال الراسيات عرشك المكين
وأنت نافذ القصاء ... أيها الإله .

في هذا الكلام الذي يحوى أصداء من الأشعار الصوفية الشعبية ،
وللناج النبوية ، يقابل الراوى بين الخيال الراسيات ، التي هي عرش
الإله للمكين الخالد ، وحيد الإنسان المحترق الزائل القابل للفساد ،
ويصور هذا المجهود في عبارة سادجة وليدة خيال شعبي وشوئيل يتم من
منى ما يعانيه الفلاح من فقر يحمله يحلم بناداه والذهب

«بى (فلان) واعطى وشيد القلاع
ولربيعون غرفة قد ملئت بالذهب اللعاق»

ثم إن الصورة التي يتحيل بها الراوى شخص عزرائيل (باعتناء الأبعاد
الدينية بالطبع) نجعل عزرائيل قريب الشبه جدا بموظف حكومي طاعية
يأتى إلى القرية من البندر حاملا دهنه وعصاه فيتمتع ويتحكم في
الفلاح للسكين ، إذ جاء عزرائيل هذا (الفلان)

«يحمل بين إصبعيه دفترا صغير
وأول اسم فيه ذلك الفلان
ومد عزيريل عصاه
بسر حرقى (كن) بسر لفظ (كان)
ولى الخميم دحرجت روح فلان»

وإذا درسنا الناحية الموسيقية في هذا الجزء من القصيدة أدرك أنه
تشدد بعضه إلى بعض روابط صوتية وثيقة من ثلاثة أنواع ، تأتي إما
متممة أو متفرقة ، وهي القافية والتكرار والتوازن العلى (أى تشابه
حروف العلة الداخلة على نحو ما رأينا سابقا) . فابيتان التاسع والعاشر
يتيان بكلمة «مصطفى» ، وهما «المساء» في آخر البيت الحادى عشر
توازما «الحياة» في الثالث عشر ، وتربط بين الثانى عشر والخامس عشر
والسادس عشر والسابع عشر كلمات «واجمود» و«يشجود»
و«بطرقون» و«يخدعون» و«البكون» . كما أن لفظة «السكون» تتكرر
في سابع الثامن عشر والتاسع عشر . والقافية متوامة في البيتين التاسع
عشر والعشرين في «الحياة» و«الإله» ، وفي الواحد والعشرين والثانى
والعشرين في «الحسين» و«المكين» ، وفي الرابع والعشرين والخامس
والعشرين في القلاع ، وهما «اللحاق» ، وفي الثامن والعشرين والثلاثين في
«فلان» و«كان» . وهناك توتر أو انسجام في «عزيريل» و«صغير»
مصدره نفس حرف العلة في السادس والعشرين والسابع والعشرين
وتتكرر «أيها الإله» في العشرين والثالث والعشرين والثانى والثلاثين
والثالث والثلاثين

من هذا التحليل الأولى تتضح جملة أشياء أولها أن تكرار عبارة
«أيها الإله» على هذا النحو المتعدد (الذى يشبه الموتييف motif في
القطعة الموسيقية مثلا) يؤكد المنصر الدينى في هذا الجزء من القصيدة .
فيؤكد بدخلة في باب الاسماء الدبسة وثبها أن البيت الوحيد الذى
لا تربطه بعيره أى من هذه العلاقات الصوتية الثلاث هو الرابع عشر .

وهكذا جد في البيت الأول «حاج حو» . وفي الخامس «معلون» .
سرقون يشرون . حشاؤون . وفي السابع «صيون» . وفي الثامن
«مومون» . وعن هذا التوسط الموسيقى الداخلي يقسم لنا لم لا يصعب
حفظ هذه الأبيات على الرغم من خلوها من انقادة الواحد . لقد
مكن الشاعر أن يتخلص من زيادة القافية الواحد وأن يتخلص - نتيجة
لذلك - من سهوة الخصية التي يبرح إليها . ولكنه ما صحى مع
مصدر الموسيقى الذى لا يسبيغ القارئ المعرق بشوئ شعرا

- ٢ -

في الجزء الثانى من القصيدة - وهو الجزء الأطول ، ويمتد من
البيت السابع حتى الثالث والثلاثين ، أى يشغل أكثر من نصف
القصيدة - يحرص الشاعر موقفا خاصا محسوسا كمثل يوضح لنا القصة
العامية التي طرحها في الجزء الأول . وهكذا ، فعل حين يتميز الجزء
الأول بالتعميم النسبى كان التخصيص هو سمة الجزء الثانى . في الصورة
العامية التي رسمها الشاعر في الجزء الأول يبرز عنصران رئيسان الأول
هو فقر الناس الذى يدفعهم إلى الجريمة والعنف ، ويجعل الخيال متعلما
في معيشتهم . والثانى هو إيمانهم بالقدر . وفي الجزء الثانى يصور الشاعر
خطوة معينة في حياة قريته . تمثل - على نحو مباشر لطيف - فقرهم
، ثم يمد بهم بالقدر معا . والفلة هنا من العام إلى الخاص واضحة ، في
آخره الأول يتحدث الشاعر عن بلاده . أما في سطره الثانى يتحدث عن
قريته . حتى عند باب مجلس الم مصطفى . وبكى الشاعر في رسمه
لشخصية هذا الرجل بأنه يحب بى الله «المصطفى» ، وبأنه رجل
محدث . بتوسط حلقة القرويين الذين يستمعون له بتأثر عبق في أثناء
سمرهم بسيط السادج وقت الأصيل وهو يروى لهم حكاية يصورها
لشاعر بها «بحرية الحياة» والحكاية هي أيضا بسيطة سادجة ، تتعلق
برجل صموح كد وحجج ثروة طائلة . ثم انتهى أمره حين أتاه عزرائيل
فوت ذات مساء فذهبت روحه إلى الخميم . ومع ذلك فله حكاية
معراها . كما أن الأسلوب الذى يستخدمة الشاعر له دلالة القية
والحصارية ، إذ تبلور فيه نظرة كلية شاملة للوجود . فالإنسان هنا
موصوع دائما إزاء الرب . والجهد البشرى لا يحكم عليه في نطاق
بشرى . وبكته يظن إليه ويقاس في سياق إلهى ، ومن ثم كانت «بحرية
حياة» - أى للعصاة التي يخلص بها الإنسان من حياته بأسرها -
بدونه إلى أن يتعامل عن كنه غاية الجهد البشرى . ومن ثم يبدأ الم
مصطفى حكايته بهذا السؤال .

«ما غاية الإنسان من أتعابه ؟ ما غاية الحياة ؟»

والإحالة الصمية عن هذا السؤال في مثل هذا السياق الإلهى هي أن
الجهد البشرى الذى يدفع المرء إلى تكديس الثروة لا قيمة له ، إذ إنه
ينتهى بملوت ، ويندهاب روح صاحبه إلى الخميم ؛ لأنه لا مرد
للقصاء - كما يرى في حكاية هذا الفلان» . هذا وقبل أن يشرع الم
مصطفى في سرد حكايته يتوجه بالحديث إلى الله صاحبه قائلا .

يا أيها الإله

الشمس محلاك والخلال مفرق الخيين

«حكاية تلير في النصوص لوعة العدم».

من ثم تكسب هذه العبارة - بتفورها هذا - أهمية خاصة . ونصح بمثابة تلخيص أو تعليق على الحكاية التي يحكيها المصطفى . فتؤكد أن مأساة هؤلاء القرويين هي مأساة الفقراء المحوزين للمعدمين . وثالثا براءة الشاعر وتوفيقه في التبريص عن غياب القافية الواحدة باستخدام نظام موسيقى مرن : ينج فيه إلى وسائل تقرب إلى طريحة القطعة الموسيقية منها إلى القصيدة التقليدية : وسائل تعتمد على التوازن والتكرار والترداد . وعلى عن الذكر مقدار ما في ذلك من تجديد .

- ٣ -

ويرتبط الجزء الثالث والأخير من القصيدة بالجزء الثاني بواسطة ما لى بدايتها من تشابه وتوازن . ففى حين يبدأ الثانى بهذه الألفاظ

«وعند باب قرينى يجلس عمى (مصطفى)»

يبدأ الثالث بهذه العبارة

«بالأمس زرت قرينى ... قد مات عمى مصطفى»

لا أن هذه الرابطة من شأنها أيضا أن تؤكد الفارق الشاسع بين الجزئين . ولا يقتصر الفرق على أن الفعل مضارع فى الجزء الثالث وما عسى أن يفتقر إلى أن استخدام المضارع يدل عادة على الحاضر (ولست متأكد) . فى حين يشير الفعل الماضى إلى ما تم وانقضى . إلا أننا فى هذه القصيدة نشاهد ظاهرة غريبة وهى التناقض الزمنى الذى يجعل مضارعا ماضيا ولماضى حاضرا . فالشاعر حين يستعمل المضارع فى الجزئين الأولين كان يوحى بأن ما يصعب هو وضع حاصر دائم . ومع ذلك فتحواله إلى الفعل الماضى فى الجزء الثالث يجعلنا نفكر أن ما كنا نظنه حاصرا هو فى الحقيقة الوضع القديم الذى مضى . وأن الوضع فى الجزء الثالث الذى عرصد الشاعر بالأفعال الماضية هو فى الواقع الوضع الحالى الثابت . فقد تغير ذلك العالم الذى كنا نطه ثابتا : العالم الهادئ الساكن أو المستكين . الذى كان - على الرغم من فقره - يشتم بالقبول وحنوع والانسجام . ذلك الانسجام الذى تخرجه إرادة سماوية عليا . وترتيب غيبى . والذى تؤكد الروابط الموسيقية التى أوضحناها آنفا . لقد تغير كل ذلك وحل محله عالم ثورى . بل ربما كان استخدام الفعل الماضى يرمز إلى أن التاريخ قد بدأ . وأن التاريخ قد انتهى . لقد مات المصطفى مصطفى فقيرا مدقعا كما عاش . مسكته كوخ من اللبن . ولباسه جديب وحيد قديم من الكتان . والنمش الذى وضع فيه جثمانه هو أيضا قديم . وسار فى جنازته فقراء مثله :

«لم يذكروا الآله أو عزيريل أو حروف (كان)

«فالعالم عام جوع»

قد أراد الشاعر أن يؤكد (بشيء من المبالغة لا شك) الفارق بين الوضع القديم الذى كان حديث الناس فيه متخلله ذكر الآله . والوضع الجديد الذى يخلو حديثهم فيه من ذكر الآله كلية . حتى فى الحارة الحقيقية

وبدلا من برداد عبارة «أيها الآله» - كما وجدنا فى الجزء الثانى - نتكرر فى الجزء الأخير كلمات «فالعالم عام جوع» . (فى الجزئين الأربعين والخامس والأربعين) . بل تكون آخر كلمات فى القصيدة . فبطل صداها يتردد فى ذهن القارئ بعد قراءته من قراءتها بوقت طويل التعارض إذ أن تام بين الجزء الأخير والجزئين الأولين . لقد تغيرت الدنيا التى لم يكن تغيرها فى الحسان : بدلا من عم مصطفى يجد النبوءة حبيبه «خليل» . وبدلا من «جوع» مصطفى

«وعند باب قرينى يجلس عمى (مصطفى)»

يرى حبيبه اليوم «يقوم» .

«وعند باب القبر قام صاحى خليل» .

والقيام له معناه : فهو حركة وديناميكية وثورة . عن العكس من الجلوس الذى هو هدوء وقبول . وسلوك خليل أكبر دليل على رصده لقيم العالم القديم :

«وحى عد للسماء زنده المفعول

«ماجت على غيبه نظرة احتقار

«فالعالم عام جوع ...»

وبدلا من الجناس فى لفظة مصطفى والمصطفى فى العالم القديم . نجد الطباق بين الجلوس والقيام فى العالم الجديد . بل القيام عند باب القبر . على نحو قد يوحى أيضا بالقيمة والبعث من الموت . ولما يؤكد البعد الثورى فى الجزء الأخير غياب الروابط الموسيقية التى شاهدناها فى الجزئين الآخرين . فلا توجد فيه قافية واحدة . ولا تشابه فى حروف العلة الداخلية . ويقتصر التكرار فيه على حائتين أولاهما كلمة «قديم» . والثانية هى العبارة الدالة «فالعالم عام جوع» . الثورة إذن يؤكدتها التناثر والشوز على المستوى الصوتى أيضا .

ومع ذلك فالنظرة الثورية الإنسانية فى هذا الجزء - تلك النظرة التى تصبى أهمية كل عمل الإنسان وأتباعه وتحرره من رقة القضاء والقدر . قد مهد لها الشاعر - إلى حد ما - فى الجزء الأول حين وصف الناس فى بلاده بأنهم «طبيون حين يملكون قبعاتى نفود» .

ونسأل بعد ذلك لماذا كان لهذه القصيدة ما كان لها من أثر فى نفس القارئ عند ظهورها ؟ ألا ترى بعد عرضنا هذا أنها ليست من حساسية شاعر مصرى ثورى معاصر ؟ بها رصاص للعالم القديم الذى يقوم على الفقر والعييات . ودعوة إلى نبى الحبل الحديد للثورة . كل ذلك فى إطار واقع القرية المصرية بتفاصيله الدلوقية . وبنوع مشبعة بالبراث الحصارى المصرى العربى . وبأسلوب أعده ما يكون عن الخطابة . يعتمد على السرد والتصوير وحلق موقف محسوس . ومع ذلك فهو بانع التركيز . شديد الإنشاء . يستعمل ما فى اللغة العربية من إمكانيات موسيقية . والقصيدة - شأنها شأن القطعة الموسيقية الموحدة - متأسفة الشكل . متكاملة البناء

رحم الله صلاح عبد الصبور . لقد كان شاعرا أصيلا حق

أصوات الجسر كذا الشعرية الجديدة



الناس في بلادى

مدخل :

على الرغم من أن أعمال صلاح عبد الصبور الشعرية ، التي تلت ديوانه الأول « الدس » فى بلادى ، قد تجاوزت هذا الديوان كثيرا - سواء من ناحية عمق الرؤية الشعرية وشموعها والساع مداها ، أو من ناحية الأدوات والتكتيكات الفنية التي تجسد هذه الرؤية - فإن هذا الديوان الذي ظهرت طبعته الأولى منذ ما يقرب من ربع القرن ، يحتل مكانة خاصة فى تاريخ الحركة الشعرية الجديدة . ويحتل علامة بارزة على طريق هذه الحركة . بوصفه واحدا من الأعمال الرائدة التي أسهمت فى إرساء دعائمها ، وتحديد قسائمتها الفنية والفكرية ، وتركت بصماتها الواضحة على مسار تطورها حتى الآن . فهذا الديوان بطرح مفهومه جديدا ورؤية جديدة لشعر ووظيفته الفنية والروحية والاجتماعية . وقد أصبح هذا المفهوم وهذه الرؤية من تراث الحركة الشعرية الجديدة وأصوغها المبدعة .

وعبد الصبور لم يكتف بطرح هذا المفهوم وهذه الرؤية فى ديوانه الأول من خلال الإشارات الشعرية الكثيرة التي يحتل بها الديوان ، والتي تجسد مفهوم عبد الصبور لشعر ورؤيته لوظيفته تجسيدا فنيا ملموسا ، بل حرص على أن يجعل من قضية الشعر موضوعا للتأمل الشعرى فى قصيدتهى مهمتهى من قصائد الديوان تعدادا من الوثائق الفنية لحركة الشعر الجديد . قد لا يكون لها فى تاريخ هذه الحركة ما لقصيدة بوالو المطولة « فن الشعر » L'Art Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الكلاسيكية ، أو لقصيدة فرلين التي تحمل نفس الاسم Art Poétique من أثر فى تاريخ الحركة الرمزية وتحديد ملامحها ، ولكنها كانت - بدون شك - مبعثا استلهمت منه الحركة الشعرية الجديدة كثيرا من القيم الفنية والروحية ، على الرغم من أن عبد الصبور لم يلبس فى هاتين القصيدتين

على عشرى زايد

مسوح النظيرين ورواظمى القواعد ، كما فعل بوالو فى منظومته المطولة ، ولم يتناول الموضوع تناولا مباشرا . كما فعل فرلين فى قصيدته منذ عواصها ، وإنما تناوله تناولا شعريا مرهفا ، فيه الكثير من رهافة عبد الصبور ، والكثير من تواضعه .

بعد ذلك ، حتى إننا لا نكاد نجد شاعرا من شعراء هذه الحركة لم يمتنع من عطاء هذا الكثر على صورة أو أخرى . وهذا الكثر هو شخصية السندباد البحري^(١) . إحدى شخصيات « ألف ليلة وبيلة » ، الذي ارتبط اسمه فى الذليل بالعمارة والتحول ، حتى أصبح اسمه عم على الخطورة وحوص الأهرال . وقد وظف عبد الصبور هذه الشخصية توظيفا فنيا يرميا . وأصق عليها ملامح معاصرة . فأصبح السندباد معاصرا عاصريا . رحلته فى بحار متعددة لروحية والفنية لاقتصص الوصفة الشعرية . وصراعه مع الحروف النافرة الممتوح لسيمة الملامح

والقصيدة الأولى التي جعل عبد الصبور هذه القصيدة محور الرؤية الشعرية فيها هي قصيدته « رحلة فى الليل » ، أولى قصائد الديوان . وهي قصيدة طويلة ، تتألف من ستة مقاطع ، يحمل كل مقطع منها عواصا مستقلا وقد جعل المقطع الرابع منها - الذي يحمل عنوان « السندباد » - يدور حول عمية الإبداع الشعرى . وعلاقة الشاعر بشعره من ناحية ، وبجهايزه من ناحية أخرى . كل ذلك من خلال بناء شعرى يارح . وفى هذا المقطع وضع عبد الصبور يده على كثر نغم من كنوز التراث . مبيصيح له شأن حطير فى ديوان الحركة الشعرية الجديدة

(١) كتب الشاعر فى آخر أيام قصيدته عن السندباد بمرارة . وهذا نوع السندباد وطول . نشرت فى مجلة الشرق عام ١٩٧٩ . وكان مهوريا - كما يحيرى الصديق أحمد عثر مصطلح . بوجار عمل صبرى كاس عن شخصية السندباد

من أجل ترويضها حتى تستقيم كلمات شاعره وتبلغ هذه المعاناة دوة
توترها في آخر المساء . ذلك الوقت الذي ينعم فيه الناس بقليل من
هنا هذا الوقت يرمي الشاعر السندباد الشراع لسمكة لتبحر في حار العناء
والمكابدة . فيمضي وساده بالورق الناتج عن المحاولات المتكررة لتطويع
الكلمات السليمة المخطوط كوجه فأرمي . وينصح حبه بعرق المعاناة .
حتى مدحان الذي يهدئ التوتر وشمع الأعصاب المتشودة لئلا من
الاسترخاء والهدوء . حتى هذا المدحان يزيد من عناء الشاعر . حيث
تلتف دوائره حوله كأدورج الأحطبوط . إنه تصوير شعري مازج هذا
محاصر الخالق الذي يعاينه الفنان في سبيل إبداع العمل الفني الخلق
هذه هي المعاناة المبدعة التي يحتملها الشاعر راصيا من أجل اقتناص
الوصفة الشعرية الباهرة . فاشعر لم يعد ترفا فيها محابا . وإنما أصبح
عناء مكابدة وجهود محلها وإعيا . وإذا كان هذا هو الشعر على مستوى
الإبداع فلا بد أن يكون كذلك أيضا على مستوى التلقي . فم بعد تلك
الشعر بدوره متعة سطحية محابية . وإنما أصبح جهدا جادا وشاقا يبدنه
المتلقي للتصديقت الشوة الروحية العميقة التي يحدثها العمل الفني الحقيقي
في الوجدان . والشاعر لم يستطيع أبدا أن ينقل إلى القارئ تلك الرعدة
الروحية الباهرة ما لم يكن القارئ نفسه مستعدا لبذل جهد في التلقي
مكافئ لذلك الجهد لدى مدله الشاعر في الإبداع . ما لم يكن قادرا على
مشاركة لشاعر مقامرة إبداعه واكتشافه . تلك المقامرة الشاقة المستعنة
ويكن القارئ العربي قارئ سلى . يتنظر من الشاعر أن يقطعه له نهر
تجربه ويقدمه إليه على طبق من ذهب وهو مكب على معاناة سلبية
وملذاته الحسية سطحية . وذلك هو أحد هموم الشاعر العربي المعاصر
التي استطاع عبد الصبور أن يجسدها تجسيدا شعريا بالغ التوفيق . مستعلا
بمكانيات الكثر التي اكتشفه . فكما أسعد محمودج السندباد في
تجسيد القصة في وجهها الأول الإيجابي - الإبداع - أسعد أيضا في
تجسيدها في وجهها الثاني السلبي - التلقي - ... فقد كان أصدقاء
السندباد البحري ودمامه الكسائي في «ألف ليلة وليلة» يتظرونه في كل
رحلة من رحلاته السبع حتى يعود إليهم محملا بالكثور . وتعكبا
معاناته وعاطراته . والأحوال التي صادفها في رحلته . فيجلسون إليه
يستمتعون هذه الكثور للمادية والفنية التي لم يكلفوا أنفسهم بذل أي جهد
في سبيل التفرها . وقد استغل عبد الصبور هذا المعطى من معصيات
قصة السندباد في تصوير حياه الشاعر المعاصر السليبي . نعمان السندباد
كسائي . الذين يتظرون الشاعر حتى يعود إليهم بثأر معاناته ومعاناته
المحطه ديه شهية فعندما سبى رحلة الشاعر السندباد في حار المعاناة
مع الكلمات والحروف . ويعود يصده الفني الخلق في آخر المساء . بأن
يبه البدن مع الصبح ويمددون مجلس الندم ويسمعوا حكاية الصباغ
في بحر العدم . ولكن السندباد الشاعر يدرك من نفسه أن هؤلاء المتلقيين
كسائي . يستطيعوا أبدا أن يظفروا بمتعة هذه الكثور ما لم يشاكروا في
معاناة اكتشافها . ولما يشعروا برعشتها الروحية الباهرة ما لم يكابدوا
عناء شاقا . «لا تحث للصدق عن مخاطر الطريق» - «إن قلت
بصاحي انتشيت قال كيف» - هكذا يتردد صوت السندباد محروم
محض . ولكن لدمان الكسائي عاززون عن بذل أي جهد في سبيل
التصديق بدهم لروحية الخرافة . التي تعاني الشاعر وحده ووعيه
وسبب . وهكذا ينق صوت الدمان الكسائي لأهلا لا مائلا . مؤكدا

سندباد الشاعر أنه . شكروا مداد في مشكته معاناة . كشانه
وسيصعدون منتفاد حتى يعود إليهم هو مهدد بحار مروحية (التي
يشعروا حلاوتها من يعاين مشقه قصاصها) . عاكفين على مقادير
ملذاتهم الحسية المخططة

هذا محال سندباد أن يجرب في البلاد

إنا هنا مضاجع النساء

ومفرس الكروم

ومعصر البيذ للشتاء

ونقرأ الكتاب في الصباح وأمساء

وحينا تعود نعلو بحر مجلس النعم

نحكي لنا حكاية الصباغ في بحر العدم

ومع يقين الشاعر السندباد من سبية جواهره فإنه لا يستطيع أن
يكف عن المعامرة والاكتشاف والإبداع . وتلك هي مأساته . لأنه
كف عنها انتهى . فهو يفتق كيانه عن طريقها . فـ «السندباد كالإعصار
إن يبدأ بحت» .

• • •

أما القصيدة الثابتة التي اتخذ فيها عبد الصبور من قصيدة الش
موضوعا للتأمل الشعري فهي قصيدة «أهنية ولا» . التي يرتد في
الشاعر إلى منبع آخر من منابع الموروث الثرية وهو منبع الأصول
والديني عموما . بعد أن ارتد في «السندباد» إلى الموروث الشعبي
ليوظف معطيات هذا الموروث في تصوير علاقة الشاعر بأشعر وصوره
تجرده له وفنائه فيه . والمعطى الأساسي الذي وظفه عبد الصبور في
معطيات التراث الصوفي في هذه القصيدة هو فكرة العشق الصوفي
ونعاني الحب في المصوب إلى حد العناء . وتدلل الصوب وتعانيه . وهذا
ولع كبار الصوفيين بتصوير هذه التجربة . والتعير بها يتحمسه العاشق .
صندوق المعشوق وتناثه . وقد استغل عبد الصبور هذه «الثيمة» «النور
في تصوير دلالة للشعر وتجرده له . وتدلل الشعر عليه مع كل ما
الولاء . بعد أن يبيى الشاعر العاشق للمعشوق أشعر كل وصاء
«اللقاء» وبعد أن يتجرده له فيجبر في سبيله كل شيء ويتحلى من كل
شيء . ويخرج إليه متجردا إلا من شمعة الإحرام كما يعمل الحاج إلى بيت
الله الحرام

خدمت ما بيت

أنصت ما أفتيت

خرجت لك

على أواق محمك

كتملما ولدت - غير شمعة الإحرام - قد خرجت لك

بأدلا حتى حياته دهب في سبيل وصل المعشوق . مؤمن بأن

أراد أن يعيش فتمت شهيد عشق - بعد هذا كله بتدليل المعشوق و

حتى . وسوف يحس الشاعر - في لحظة ضعف عاصفة - بمداحة هذا

تسبح الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فإن هذه حيوط تشامت وتلاحم تلاحما شديدا لتتكون سبيحا واحدا على قدر واضح من التجانس . تصبى على الرؤية الشعرية في ديوان كنه دونا من بوحده العمية التي تحمل مهمة من يهدف إلى تمثيل الخيوط التي يتألف منها سجع هذه الرؤية صعبة . ولكن هذا في كل الأحوال لا يمنع من محاولة تسر بعض الخيوط الأساسية في هذا السجع ، على الرغم من بشكها والتحامها بالخيوط الأخرى ، والتحامها قبل ذلك ، لادوات ووسائل الشعرية التي تجسد هذه الرؤية بأبعادها المختلفة . ويأتي في مقدمة هذه الخيوط

الحزن

والحزن مكون أصيل من مكونات الوجدان المصري بشكل عام ويرداد الإحساس بهذا الحزن عمقا ورحابة بمقدار ما يتمتع به الوجدان من حساسية ورهافة . ولما كان الشاعر هو أكثر الناس رهافة حس وعمق وجدان فن الطبيعي أن يكون إحساسه بالحزن أعمق وأشمل . وهذا جد الحزن ملمحا أساسيا من ملامح رؤية عبد الصبور الشعرية في ديوان «الناس في بلادى» ، وخيطا أصيلا في تسج هذه الرؤية . يتصارع مع بقعة الملامح الأخرى لهذه الرؤية ، يكتسب من قلاها وألوانها . ويبقى عنها بظلاله . الشعبة أحيانا والكثيفة في معظم الأحيان . وعند الشاعر يعود للحزن قصيدة خاصة تحمل عنوان «الحزن» يجعله فيها موضوعا للتأمل الشعري ، يطرح في مطلعها حزنه في عبارة تقريرية ثقيلة الوقع «يا صاحبي إلى حزين» ، ثم يحاول بعد هذا المطلع التقريري أن يخضع الحزن للتأمل الشعري . ولكن التقريرية كانت تعبه ربما لأن حزن هذه اللحظة كان أكثر تقلا وطداحة من أن يستطيع الشاعر التخص من أسره والابتعاد عنه مسافة كافية لتأمله تأملا شعريا فب

ويحمل للمقطع الثاني من أولى قصائد الديوان «رحمة في الليل» عنوان «أغنية صغيرة» . وفي هذا المقطع يقص الشاعر حكاية حرة من طائر صغير كان يعيش في حبه الوداع مع واحدة الزغب هشة هاشة ، وهذات مساء حط من على السماء أجمل صوم ، ليشرّب النداء . ويعلق الأشلاء واللماء . ويعتذر الشاعر لصديقه في نهاية القصة عن خائنها الحزينة بأنه حزين ، وهي حس العبارة التي بدأ بها قصيدته «الحزن» . وهذا للمقطع دلالة بليغة على مدى تعمق الحزن في وجدان الشاعر ، حتى إن أصباته دأبها فتمرح بالحزن .

ولكن الحزن لا يطالنا دائما من ديوان «الناس في بلادى» هذه المباشرة والوضوح ، بل يتلصق بأشكال كثيرة ، وعدنا حتى من أشد اللحظات بهجة وإشراقا في الديوان . ففي مقطع «السندباد» - الذي يصور لحظة انتصار الشاعر السندباد ، واقصاه اللحظة الشعرية المشوذة - يختلط الإحساس بالزهر بلامع حزن حتى . وفي قصيدة «مرفق أبدا» ، التي تصور لحظة من أشد اللحظات البسة في الديوان إشراقا وبهجة (وهي لحظة ارتفاع العم على مبنى البحرية في بور سعيد في يونيو ١٩٥٦ بعد أن جلا عنها حدود الاحتلال) . يطالع حزن بوحه الحق من خلال ملامح الإشراق التي تفيض من بهجة الانتصار . حيث لا يسي الشاعر أنه

لكن البهط . وصحابة التصحية ، وسوف يعبر عن هذا الإحساس عبرا بالغ العدوية والأسى في غير هذا الديوان ، يقول في قصيدة «أغنية للشقاء» أولى قصائد ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم» -

الشعر رلقى إلى من أجلها هدمت ما بنيت

من أجلها خرجت

من أجلها صبت

وحيا علفت كان البرد والظلمة والوعد

ترجى خوفا

وحيا ناديت لم يستجب

عرفت أنى ضيقت ما أصمت

ولكن عبد الصبور - على الرغم من لحظات الصعب العابرة هذه - يعطى إلى آخر حياته وفي هذا المصوب الفاسي ، قائما بأن يكون مريدا من مريدبه وتابعا من أتباعه ، واجدا في مجرد عشقه له وتجرده وفاته فيه مبعثا للزهو على الأقران ، مؤكدا - كما فعل في نهاية «أغنية ولاد» - أنه لن يجيد عن طريقه مها كان اللق فادحا . والعناء باهظا ، وتبدل المصوب وحده فاسي

بعدى .. يا أيها الحبيب

أليس لي في المجلس الملى حيرة التبع

فانى مطيع

وخادم صريح

فإن لطفت هل إلى نوة الختان

فانى أدل بالهوى على الأعدان

أليس لي بقلبك العميق من مكان

ولقد كسرت في هوائك طينة الإنسان ١٢

...

لقد تركت هذين القصيدتان بصيات واضحة على ديوان الشعر الحديث . لا مجرد ما اكتشفناه من كور التراث ، وما وظفناه من أدوات وتكنيكات شعرية جديدة ، وإنما بتجسيدهما لعملية الإبداع الشعري تجسيدا شعريا ، وتصويرها لعلاقة الشاعر بشعره من ناحية وبجمهوره من ناحية أخرى ، وبالربط والتوحيد بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية ، ووضع فكرة «العشق الشعري» في مقابل فكرة «العشق الصوفي» ، واعتار الشعر معاناة واعة مخلص ، واكتشافا جديدا للكون والإنسان ، ومعاناة مخلصه لقضايا الإنسان وهوميه الروحية والفكرية والاجتماعية ، وتجسيد ذلك كله من خلال أدوات فنية بكر لم تشهد بالتكرار وطول الاستخدام . ولقد حاول الديوان أن يجسد هذا كله ، سواء من خلال الرؤية الشعرية فيه أو من خلال الأدوات والتكنيكات الفنية

الرؤية الشعرية

على الرغم من تعدد الخيوط الفنية والشعرية التي يتألف منها

قداء تلك اللحظة الحيدة الغربة
مضى إلى السكون من أحبابنا ألوف
كي يجعلوا قلوبهم قلا من التراب
يقوم هرقه العلم

ويمكننا لايمو الحزن بطالعتنا بوجوهه الصريحة والخفية من شتى
قصائد الديوان . وتعد كلمة الحزن ومشتقاتها ومرادفاتها والألفاظ التي
تدور في فنكها الشعرى من أكثر الألفاظ دورانا في معجم عيد الصبور
شعرى في هذا الديوان

ويقترب الحزن بالليل في كثير من القصائد ، فالحزن في قصيدة
«الحزن» . «يولد في المساء» لأنه حزن صريح ، وفي مقطع «أغنية
صغيرة» من قصيدة «رحلة في الليل» يبيط الأجدل المهوم على عرش
الطائر الصغير وفرحه في المساء ، وفي مقطع «نحر الحداد» من نفس
القصيدة ، يكون الليل هو مبعث حزن الشاعر وموعد رحلة ضياعه في
نحر الحداد ، وفي «هجم التار» يكون الليل والظلمة البلاء مكويين
أساسيين من مكونات تلك اللوحة الكابية الحزينة التي رسمها الشاعر
لمسكراً الأسرى . وفي قصيدة «الشهيد» يكون المساء هو موعد الشاعر
مع ذكريات الشجر واللوحه التي تثيرها في نصب زيارة طيباً كمدفنه
شاهد

كل مساء موعدي مع المصريح الشهيد

كل مساء
بلا ملال

يبيع في فني الملباع والشجي .

ونكر بسى معنى هذا أن الليل مرتبط دائماً بالحزن واللوعة ،
محب مجده في قصائد أخرى في الديوان ذلك الليل الرومانسى
الشفيف ، صديق الشعراء ، وملادهم الرومى الحلى ، فهو في «أناشيد
غرام» آخر الشاعر وصديقه وملاده الحلى الذى يرمنى في أحضان
لرحمة قريبا :

أما أنسى .. زميل غريق المساء
فلقد ظفأ بجاني ينتظر الجواب
وحين عاد صاحابى طامع
عانقته : ومحت في أحضانها الرحمة

وكذلك في «الملك لك» يغنى المساء موعدا لشوة روحية عامرة ،
وفرع سماوى غريب ، يضر أرجاء نفس الشاعر .
الموت :

ولموت ملامح أسامى آخر من ملامح الرؤية الشعرية في ديوان
«لس في ملاهى» وبروع القارئ مدى صحامة الرقعة التي يحتلها
موت من مساحة الرؤية الشعرية في هذا الديوان ، فهو يكاد يطالعنا من
كل قصيدة من قصائد الديوان . إنه قدر يربص بكل الأشياء الحميلة
ونسبة في رؤية الشعر في أولى قصائد الديوان «رحلة في الليل» يلز

لموت بظلاله القاعة على أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة ، طالعنا
من عنوان للمقطع الأول «نحر الحداد» ، ويرى في المقطع الثانى
«أغنية صغيرة» بالطائر الصغير وفرحه ، وفي «هجم التار» يزحف
الموت في ركب التار العاشم ليشر ظلاله السوداء على المدينة العريقة
الآمة ، وفي «شقى زهران» يتصد الموت ذلك الإنسان الصيب الأليف
القوى الممتلىء بحب الحياة «زهران» ، وفي «أنى» يصبح الموت الذى
احتطب الأب هو محور الرؤية الشعرية في قصيدة كلها ، وفي «الناس
في بلادى» يكون الموت قدر «هم مصطفى» ، ذلك الإنسان العيب
الوديع المؤمن ، الذى عقد الشاعر أواصره صفة عميقة بينه وبين لقارئ
من خلال تلك الصورة الوديمة التي صورده بها ، وتدور قصيدة
«السلام» كلها حول تصوير لحظة احتصار لإنسان يموت ، وفي «عودة
دى الوجه المكثيب» يكون الموت والدمار نهاية دوى الفصل والأمردين
جميعها ، وفي «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤» يطالع شح الموت الشاعر حتى
في عيد ميلاده ، وفي «الملك لك» يحتطب الموت الأخ الذى كان
يمس قرة وشبابا وعشوانا ، وتدور قصيدة «طفل» كلها حول احتصار
الحب الطفل ، وفي «رسالة إلى صديقه» يموت «شيخ عبي الدين» ،
الدرويش الصوفى الذى كانت تربطه بالشاعر صلات روحانية عميقة ،
والذى كان صلة بين قلب الشاعر المذرج وبين السماء ، وبموته نصيرت
أواصر الصفاء بيننا ، وفي «ذكريات» يطالعنا الموت بوجهه مرتين ،

حيث يموت البطل في البداية في سجنه في كوخه الدليل ، ثم تدب الحياة
فيه بعد عام صيب ينمى السجاة ، ولكن الموت لا يتركه يموت ، فيموت
مرة أخرى بمئة الشهيد ، وفي «حياتى وعود» يطالعنا الموت بوجهين
محتصين أيضا ، أولها موت الحبية الأولى للشاعر ، والثانى موت الحب
الثانى على الرغم من بقاء الحبية ، وفي «غام في سلام» يكون الموت قدر
ثلاثة من للعالم النيلة التي حاولت أن تصحى بحياتها في سبيل القيم
العليا ، وهم : سقراط ، والمسيح عليه السلام - الذى استعار الشاعر
ملاح شخصيته من الكتاب المقدس - ومحمد بين ، قربت اشعر
الطيار الذى سقطت طائرته على رمال غزة ، والذى يلج موته على
وجدان الشاعر إلحاحا شديدا ، حيث يطالعنا من قصيدتين أخريين هو
«إلى جندي غاصب ... سأقتلك» ، و«الشهيد» التي تدور كلها حول
موت محمد نيل ، وأخيرا في «مرتفع أبدا» يطالعنا الموت حتى من خلال
أكثر اللحظات إشراقا ، وهي لحظة ارتفاع العلم ، ليصبح عصرا من
عناصر هذه الصورة الزاهية .

تقد كانت فكرة الموت قلع إلحاحا شديدا على وجدان الشاعر
وتلود أفق رؤيته . وهو لفرط سيطرة هذه الفكرة عليه حاول أن يعقد
بته وسها أواصر ألفة ومودة ، وأن يقفمه في بعض الأحيان في صورة لا
تخلو من جاذبية . في «رسالة إلى صديقه» يقدم الشاعر لموت الشيخ عبي
الدين صورة ساهرة تفيض نوراوية وصفاء :

.. حين مات فاح ربح طيب
من جسمه الطيب
وطار نعهه

و « مات في سلام » و « سأنطق » و « مرفح لهذا » و « الشهيد »
يكون الموت شهادة تتصل بالجميع إلى جانبها كل حياة .

الحب

والحب في « الناس في بلادى » حب رومانسي شعاف ، يوم في
عقب الأحياء في آفاق روحانية رفيعة . ويكاد الغيوب يتحول إلى معنى
تجريدى يد عن التجديد المسموس والتجسد الواقعى . والشاعر ينادى
الحبيبة دائما بالفاظ التقديس والإحلال مثل : يا صديقى ، يا
وعدتى ، يا ملكة النساء ، يا سيدتى ، يا نجوى الأوحى ، يا مسيحي
الصغير ، يا فتى ، يا جنى ، يا أملا ، يا زهرا ، يا طائرا .
يا بللى . إلخ .

وحى حين يحاول الشاعر أن يصق لونا من الواقعية على ملامح
الحبيبة ، تظل الصورة التي حاول تكوينها من مجموعة من العناصر المادية
أقرب إلى التجريد منها إلى التجسد الواقعى . ففى « صوفات » مثلا

وكان سريرك من صندل

وفرشنته من حرير الشام

وطوقت جبدك بالباهج

ومسحت كعكك بالعمير

ولوبك غبط من المولى

وعبط من الذهب الأصفر

إنها صورة - برعم مادية عناصرها - أقرب إلى الخيال منها إلى
الواقع الحقيقى . ومثل هذا ما فعله الشاعر فى « أغنية حب »

وتبقى بعد ذلك قصيدتان فى الديوان ، أخذ الحب فيها طابعا
ماديا حيا ، وهما قصيدتنا « منحد التلج » و « غزلية » . ولذا هما تعدان
عريتين عن السيج العام للرؤية الشعرية فى الديوان

والحب فى قصائد قليلة فى الديوان حب خصب عطاش ، ودرى
من دروب الخلاص التي يلوذ بها الشاعر ، فهو فى « صوفات » ملاذ روحى
ورجاء أنصير للشاعر ، يفر إليه من هموم الحياة وجهانها

و السمر شففتك بالفتنى

ولم تصرق فى الرحام البلب

وقببت لوبك بالفتنى

لأنك أنت وجمال الوحبد

و « ربانة إلى صديقة » يكون لرسالة الحبيبة تأثير محرى
حارق ، حيث تشق آلام الشاعر وأوصابه ، وتفتن فى رؤيته بالمعجرات
النبوية (قيس يوسف ، ومعجرات عيسى عليها السلام) :

خطبك الرقيق كالقميص بين مقلق يحرق

أنفاس عيسى تصنع الحياة فى التراب

الساق للكسح

العين للضرب

هامة الفؤاد للمكروب

و « أغنية حب » يكون وجه الحبيب حيلة من نور ويبرق الشاعر
المشور

ولكنه فى معظم القصائد الحب المحبط المهروم ، فهو فى « طغى »
حب محاصر عارب يرثيه الشاعر ، وهو فى « الآله الصغير » حب غادر
هاجر ، وهو فى « حياق وعود » حب محبط مرتين ، هزمه الموت مرة
والحياة مرة أخرى ، وهو فى « الوعد الأخير » ذكريات حب هاجر .
وهو فى « يا نجوى يا نجوى الأوحى » حب محكوم عليه بالهزيمة والموت
لأنه يعال ظروفا أعنى منه .

ولأن الأيام عريضة

ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب

لن نجوى حتى الحب .

وهكذا تتماق هذه الحبيوط الثلاثة « الحزن » و « الموت »
و « الحب » هذا العناق الرائع فى رؤية الشاعر فى هذا الديوان

الوطن

الوطن مكون من مكونات الرؤية الشعرية فى ديوان « الناس
فى بلادى » . وبلا حظ فى القصائد التي تجسد هذا البعد من أبعاد رؤية
عبد الصبور الشعرية فى هذا الديوان أن الشاعر كان مفتونا بشكرة
« الاستشهاد » . وكانت هذه الفكرة تملأ عليه أقطار نفسه إجلالا
وأكبارا ، فتجده يثنى باستشهاد قريه الطيار محمد بيل فى ثلاث من
قصائد الديوان « نام فى سلام » و « إلى جندي غاصب ... سأقتلك »
و « الشهيد » . وهو فى القصيدة الأولى يقرن تصحبة الشهيد بتصحبات
رواد الإنسانية الكبار . أمثال سقراط . والمسيح عليه السلام . و
القصيدتين الأخريتين يمتزج الإحساس الذاتى بفقدان الصديق « شعور
القومى امتزاجا شديدا يصعب معه الفصل بين البعدين . ويختلط بكؤه
الشهيد باعتزازه باستشهاده » وتندوب ملامح الفقد فى ملامح « صاهد
الشهيد » فباب غناؤه الشجى . على هذا النحو

وحين يوغل النساء أضعف اسمه الحبيب

أدعوه أن ينجى لى من ألقه الرحب

يحنى لا بكسر قلبى

وينكى جنبى على سريرى

لكن عيسى نظرفان . تحشان

وكيف لى . وجرحه فى وجهه مصباح

.....

وأفس مر ، تم حنى وجهه الوضى

هبة ، وماج لوبه على استدارة الأفق

فوق ربا المدينة المساح

وانطفأت جراحه فى صدرها الحرى

وبور المساء بالجراح

كأنه صباح

(قصيدة « الشهيد »)

كل مقطع من مقاطع القصيدة التسعة عبارة : أطلال . أطلال .
يصل منها إلى رصد الأبعاد النفسية المتعددة

وفي بعض الأحيان يكون التكرار تكراراً صعباً ، لا يكرر فيه
شاعر كلمة أو عبارة وإنما يكرر إيحاءً صعباً . وفي مثل هذا الموقع نكون
صحة التكرار موسيقية أكثر منها دلالية . في « شق رهران » مثلاً يقول
شاعر

شب رهران لوبا ونقبا
بطا الأرض خفيا وأليها

محس أن كلمتي « نقبا » و « أليها » إنما هما تكراران صحيان
لكلمتي « لوبا » و « خفيا » . والتكرار هنا يؤدي وظيفة موسيقية أشبه
بتلك الوظيفة التي تؤديها كلمة « يابا » مثلاً في عبارة « غريا يابا » .

في قبل أن نترك الحديث عن لغة عهد الصور الشعرية في هذا
الديوان أن نشير إلى تلك المحاولة التي قام بها في قصيدة « حزن »
لاستخدام لغة الحياة اليومية استخدماً شعرياً ، حيث استعمل في هذه
القصيدة بعض العبارات الشائعة في لغة المتحدث اليومي مثل :

فشرت شابا في الطريق

ورفت نعل

ولبت بالرد المزع بين كفى والصديق

قل ساعة أو ساعتين

قل عشرة أو عشرين

وقد أثارت هذه المحاولة في وقتها جدلاً نقدياً طويلاً . ويبدو أن صلاح
هذا تصور قنع بعدم ملامتها ، فلا أذكر أنه عاد إليها مرة أخرى ،
علاشك أن اللغة الشعرية تمثل أعلى مستويات اللغة وأكثرها جلالاً ،
وهذه هوة واسعة - في العربية - بين لغة المتحدث اليومي واللغة
المصحى ، حتى في أبسط مستوياتها ، فضلاً عن مستواها الشعري
الرفع . وإذا كان هناك محاولات ناجحة في بعض اللغات الأوربية
لتوظيف لغة الحياة اليومية في الشعر فذلك لأن الفارق بين اللهجات
الدارجة واللغة المصحى في هذه اللغات ليس في اتساع الفوة التي تفصل
بين المصحى ولهجاتها الدارجة في العربية

الصور والرموز

كانت انصوره أداة عهد الصور الأولى لتشكيل رؤيته الشعرية في
ديوانه لأول . وصوره الشعرية في هذا الديوان عالم شديد الثراء
وتنوع . تتراوح طبيعتها بين أشد الأشكال بساطة وأكثرها تركيزاً
وعقيداً ، وتتوخى مصادر موادها بشوع ثقافة الشاعر ورجاحة افتحاحه على
الكون ، وتتعدد وظائفها بتعدد أبعاد الرؤية الشعرية وتنوعها في
الديوان

وينجأ عهد الصور في هذا الديوان كثيراً إلى وسائل التصوير
تعبيرية ، من تشبيه واستمارة وكناية ، وإن كان في معظم الأحوال
يوظف هذه الأشكال توظيفاً فنياً جديداً للإيحاء بأبعاد نفسية وشعورية لم
يكن هذه الوسائل عادة توظف للتعبير عنها ، وكان هذا يدفع أحياناً إلى

لإعجاب في تشكيل هذه الصور ، وتأتيها من عناصر متعددة ، لا يبدو
فيها للوحة الأولى ترابط واضح ويحتل تشبيه نصفه خاصة مكانه
واضح بين وسائل التصوير التعبيرية في هذا الديوان ، وإن كانت
الصورة التشبيهية في معظم الأحيان لا تقدم على مجرد إير . تشبيه الحصى
بين عناصر متشابهة حبياً ، وإنما كان يلتصق الصلات النفسية والروحية
الخفية بين هذه العناصر . فحين يقول مثلاً في « رسالة إلى صديقه »

خطاك الرقيق كالقميص بين مقبى يعقوب

أنفاس عيسى تصنع الحياة في الزواب

المناق للكسيح

العين للضير إلح

إن الشاعر هنا يعتمد على صور تشبيهية لا تقدم على أساس التشابه
الحسي بين العناصر المكونة للصورة وتسجيله ، وإنما ترصد التشابه
الروحي العميق بين خطاب الصديقه ومعجرات الأنبياء عليهم السلام ،
كقميص يوسف ، وقدره عيسى على إخراج الموتى وشداء مرضى يرد
الله . ويكرر هذا التشابه في ذلك التأثير الخارق عبر العادي الذي يجمع
بين رسالة الصديقه وهذه المعجرات النبوية الكريمة . وقد جمعت
الصورة التشبيهية في الإيحاء بكل هذا

وفي قصيدة « الناس في بلادى » يجمع الشاعر في منهل القصيدة
بين مجموعة من الصور انشبيهية التي يقدم بعضها على أساس العلاقات
العادية المألوفة ، وبعضها الآخر على أساس علاقات أكثر عمقا وعمقاً ،
ولكن هذه الصور تتفاعل فيما بينها لتكون صورة كلية ، يقبل في إطارها
اعتماد بعض العلاقات السطحية المألوفة أساساً لتشكيل الصورة
التشبيهية . يقول الشاعر في مطلع القصيدة

الناس في بلادى جارحون كالصقور

عناوهم كرجفة الشتاء في دؤابة الشجر

ولمحكمهم بثر كاللهيب في الحطب

فالصورة الأولى تقدم على أساس تشابه مبني على الإنسان خارج
والصقر ، على حين تقوم الصورة الثانية على أساس معنى غير محدود ،
إذ ليس ثمة تشابه محسوس بين عدس الدس وبين رجفة لثناء في دؤابة
الشجر . وإنما هو الأثر المعنى حتى أن الصورة الأخيرة هي الرعم
من أنها تبدأ من علاقات حسية قائمه على أساس سمعي بين عصفري
التشبيه . فإياها تتجاوز هذه العلاقات المحسوسة بين الصلحك وأرير
اللهيب في الحطب إلى آفاق نفسية أكثر عمقا ورجاحة . فحدث الصلحك
الظاهري يحترق وراءه ثورة كامنة وعصبا غيما . وهكذا يجمع الشاعر في
توظيف تلك الصور التشبيهية ، القائمة على أساس علاقات حسية بين
عناصرها ، توظيفاً فنياً للإيحاء بالأبعاد النفسية والشعورية للرؤية
الشعرية

ولكنه في أحيان قبله يفتق في بوصف تكت صور التشبيهية
الحسية . حيث يطمى عنه لاهم مسجل التشابه حتى يصحى بين
عناصر الصور . دون أن يحمل هذا تشابه في بعد نفسي وشعوري .
حتى « رسالة إلى صديقه » . وفي سباق يقصص الروحانية والشفافية .

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

يحدد فيه الشاعر عن هذه الشجيرة التي لها في المنام . بمرحلة
شعر من صعد هذه الروحانية بصورتين شبيهتين حيتين

بالأمن زواني . وروحها السمين بطير مثل ديتار ذهب
ومقلناه حوتان ... جرنان من عمل

وهكذا تنافس هاتان المصورتان الحيتين مع الباق
الروحاني العام . وتصدانه

وكي اعتمد الشاعر في بناء صوره على الوسائل التقليدية اعتمد
بعد على البدء الواقعي غير شاعري بصورة . حيث كان يستخدم بعض
صور تخليه من أي استخدام شاعري للكلمات . ومع ذلك تؤدي هذه
الصور وحدها القليل من أن يكون لأداء في « شق وهران » مثلاً يرسم
زهران ما يشبه أن يكون صفة حوية شديدة حساسة والتأثير . مستحسناً
مجموعة من الصور الوصفية الحفافية . الخاتمة هاتين من كل استخدام
شاعري بالانفاد

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعبدية وسامة
وعلى الصدع حمامة
وعلى الزبد أبو زيد سلامة
لمسكا مينا ، ولحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
دشراي

شب وهران . قويا ... ونفيا
بطن الأرض عجبنا ... وألفنا
كان ضحكا ... ولوعا بالفتاء
وسماع الشعر في ليل الشتاء

وهكذا تتوالى الصور عموية بسيطة بسيطة ذلك الإنسان الذي يرسم
شاعر ملامح شخصيته المادية والنفسية .

وعن كثرة استخدام عبد الصور مثل هذه الوسائل التقليدية في
تشكيل صوره فإن بقدر الأعظم من هذه الصور كان يعتمد في
سكته على الوسائل الحديثة . من مثل ترانس الحواس ، ومرح
لتفصيل . ولجميع . معنى هذه الصورة من مجموعة من الشذرات
مباشرة التي مؤلف بها الشاعر ليتولد من هذا التأليف صورة كلية ذات
تأثير نفسي خاص . وغير ذلك من وسائل التشكيل الشعري التي
صنعت من يبرر تحت الحركة الشعرية الجديدة ويعوم الشخصيات
بصور أساسية في تشكيل كثير من صورها شعرية . وعلى الرغم من
الاشخاص وسنه فيه سرفها شعرا انداء فيها لم تشع به شيوخ
وسائل جديدة معروفة . ولكن هذه الوسيلة شاعت شيوعا كبيرا في
ساح شعراء جدد وقد استعمل عبد الصور استغلالا ماعا . فوجدنا
شاعر والاحاسيس والمعاني التحريدية ومظاهر الطبيعة الحامدة . وجدنا
كل ذلك كائنات حية تفيض بحيرية ونشده . فالخون . مثلاً . في
شق زهران . يمشي إلى الأكوخ تنب له ألف ذراع . وفي « الخزن »

جد الخزن يفرش العفريق . وجده خرد صرير . وصموت . مع وفي
الرحلة يرى « الصبح » يدرج في صغوه . وهليل . حو حو مبرم .
و « أناسيد غرام » شخص الشاعر القصر ونسم وتبيل . ويعقد سه
ويها أواصر صله حميمة . ويجعلها رسمه إلى تحويه . ويجورها
وخاويه . وهكذا تتحول كل هذه العناصر التحريدية والحامدة إلى
كائنات تنفس وتتحرك وحس . ونصق على القصائد حيوية محددة
أما ترانس الحواس والمذكرات . ومرح التفاهات . وغير ذلك من
وسائل التشكيل التي تعكس بالعلاقات المألوفة بين الأشياء . فهي شديدة
الشروع في الديوان . فالع يورق في القصر أذعلا حريئة . والأفق يحترق
الغبار . والكلمات عائم . وسمع للموسيقى حديفا . وبرق برؤى تفعلف
وتجمع . والحياة تموت في العبير . والنسمة بضاء . والحرور
سوداء .. والأمتة لهذه الوسائل لا تنهي

ولكن ثمة وسيلة من وسائل تشكيل صورة شعرية جديدة
بالإشارة إليها . وهي بناء الصورة من صريق جميع مجموعة من العناصر
المنشأة التي قد لا يكون لأي منها دلالة واضحة . ولكن تجميعها في
صورة شعرية واحدة يجعلها قادرة على إحداث تأثير نفسي خاص . تتأثر
كل هذه العناصر على إحداثه في قصيدة « أبي » مثلاً . تصطب مثل
هذه الصورة الداعة القائمة على أساس التجميع

مطر يهيم وبرق وهباب
ورعود فاصفة
قطعة تصرخ من هول المطر
وكلاب تتعاري

فالشاعر يشكل هذه الصورة التي تترك في النص إيماء قويا بانوحشة
والأسى واللوعة . من مجموعة من الشذرات المنثارة . التي تتصل في
إطار هذه الصورة لتحدث هذا الأثر النفسي العميق . وهذه الوسيلة من
وسائل تشكيل الصورة . الشديدة الشروع كذلك في الديوان . تعد أثرا
من آثار استعادة الشاعر من القرون الأخرى . فهي تشبه المونتاج السينمائي
القائم على أساس الترابط .

أما « الرموز » فإن عبد الصور في هذا الديوان يبدع مجموعة من
الرموز الخاصة التي شاعت بعد ذلك في شعر الشعراء من بعده . حتى
يمكن القول إنه وضع في هذا الديوان أسس معجم رمزي . على الرغم
مما في هذا التعبير من تناقص . وقد استمد بعض رموزه من الصيغة ومن
الحياة المعاصرة . كما استمد بعضها الآخر من التراث . ولكنه في كل
الأحوال كان يعكس على طرق الرمز . يسبح بينها خيوط علاقة رمزية
عميقة في ذات واقتدار في قصيدة « طفل » يرمر عبد الصور « لخص
إلى ذلك الحب النضر الوديع المختصر . ويبدأ عنصرا العلاقة الرمزية -
الطفل والحب - في التعامل مع مدينة القصيدة . فيعطى كل منها
للآخر ويأخذ منه . ومن خلال هذا التعامل الخلاق سمو الرمز وتسمو معه
القصيدة

وفي « رحلة في الليل » يرمر « متصع » عبد صعبود .

مهم والطائر الصغير وفرحه الرقيب إلى ذلك العنبر حاسم لدى مرصد كل ما هو برئ ووديع في الحياة ، وفي «أغنية ولاء» يسبح حيوط علاقة رمزية عميقة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية وبين المعشوق في التجربة الصوفية والشعر وبين المعشوق المعشوق والشعر. ونشدت هذه التجربة ونلاحم .

وفي «هجم التار» يوصف الشاعر، مرتين، لكن من أدبته - يدبر من دلالات الوحشية والهجنية والتعددية - يرمز به إلى قوى العدوان ثلاث على مصر عام ١٩٥٦ ، وفي «رحلة في الليل» يرمز بالسندباد ومعاناته إلى الشاعر ومعاناة الإبداع الشعري وهكذا يستمد عبد الصور الكثير من رموزه من التراث وهو في هذه الرموز التراثية يعنى عن معضيات التراث التي يوصفها كرموز العهد - زينة المعاصرة - ويترك الدلالة التراثية هذه المعضيات تتفاعل مع الدلالات المعاصرة التي يصعبها غيبا . ومن خلال هذا التفاعل تسمو العملية الرمزية كما رأينا في تحليل مقطع «السندباد» من «أغنية في الليل» .

توظيف الموروث

يضرب عبد الصور بمجذوره في أعماق تراث بلده عنى واربعة في هذا الديوان . ويحتاج من كنوز هذا التراث ما يلزم تحرته الشعرية وموروث عبد الصور في هذا الديوان موروث ثرى متنوع لا يحدده في إطار التراث العربي والإسلامي ، وإنما يركبته بشكل التراث الإنساني كله . وفي مقدمة هذا التراث بالطبع الموروث العربي والإسلامي

وقد من عبد الصور بالموروث الصوفي بصفة خاصة ، فاستمدته في أكثر من قصيدة ، ففي «رسالة إلى صديقة» يستمد ذلك الجور الصوفي الشفاف الذي يعنى بالصفاء ، والذي يمثله الشيخ محي الدين ، ذلك الصوفي الشيخ الذي افش به عبد الصور ونأق في تصوير ملاحمه الصوفية . وإلى جانب استعارته من الجور الصوفي استعار للمعجم الصوفي في ذلك الحوار الذي كان يدور في القصيدة بينه وبين الشيخ محي الدين ، بل استعار بعض المأثورات الصوفية في هذا الحوار . وفي «أغنية ولاء» يستثير الشاعر تجربة الوجد الصوفي لصور من خلالها تجربة الشاعر مع الشعر ، كما يوظف في نفس القصيدة بعض معرديات المعجم الصوفي . وبعض القيم الصوفية - للإيجاء بروحانية التجربة الشعرية وضرورة تجديد الشاعر لها وفنائه فيها . وفي «الملك لك» يوظف الثروة الصوفية لتصير عن ذلك المرح الروحاني العام الذي يقهر أرجاء نفسه

كما استعار من التراث الديني كثيرا من المعطيات ووظفها توظيفا مبدعا . كتوظيفه لقصص يوسف ومهاراب عيسى عليها السلام في رسالته إلى صديقه ، وقد استعار شخصية المسيح عليه السلام في أكثر من قصيدة . ومثل استعارته لفكره التجرد في عمدة الإحراء في الحج في قصيدة «أغنية ولاء» .

واستعار عبد الصور من التراث الشعبي عجم كثيرة وظفها بصدق شعري مبدع . مثل استعارته لشخصية السندباد في قصيدة «رحلة في الليل» واستعارته لغالط «الحدوفة» الشعبية وبعض أدوتها

وإدراجها الأسلوبية في «شقي زهران» . مثل «كان يا ما كان» التي تكررت في القصيدة أكثر من مرة

كان يا ما كان ... أن زفت لزهران جميلة
كان يا ما كان ... أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان يا ما كان ... أن مرت ليلالي الطويلة

وفي «الملك لك» يستمد الشاعر بعض الموروثات الشعبية ، وبعض بعض القصص الشعبي . كالعنبر والسندباد ..

كما استعار عبد الصور من الموروث التاريخي بعض المعطيات كالتار مثلا في قصيدة «هجم التار» .

أما الموروث الإنساني العام في هذا الديوان فتتبع مصادرته . يستمد من التراث الإغريقي بعض المعطيات . كاستعارته بشخصية «أني» في قصيدة «عروة ذي الوجه الكتيب» . حيث صور الشاعر صبيح ذي الوجه الكتيب بصيغ أني المحول بأهل طيبة في أسطورة «أوديب» . كما استعار شخصية «هرقل» بشكل عابر في قصيدة «أني» . واستعار شخصية سقراط وبعض تراثاته . وبخاصة مشهد موته سعيدا في سبيل فكره . وفي سبيل المعرفة ، وعبارته الشهيرة «اعرف نفسك» . وذلك كله في قصيدة «قام في سلام» . التي يقرن فيها الشاعر بين استشهاد محمد سبيل ومصحيات رواد الإنسانية معظما في سبيل مثلهم أعني . في مطلع القصيدة يسوق إلينا الشاعر مشهد موت سقراط ميتا دبرا بين تلاميذه المندهشين لاستقباله الموت بهذه الأربعة المسحة

ومات ذلك الوديع ذوقا احتفال
معلما . ورائدا في سنة الكمال
أما التلاميذ الذين اتفقوا بأنهم محبة للحكمة
فقد هائموا . «أيسم المعلم» ؟
عندك أجاب أكر الشباب قطرة .
ألم يقل لنا المعلم الشهيد حكمة الأجيال :
يا أيها الإنسان .. اعرف نفسك
وهو يموت وادعا لأنه عرف .

وعبد الصور يقرن شخصية سقراط في هذه القصيدة بشخصية المسيح عليه السلام . التي استمد ملاحمها من الكتاب المقدس ، عن أساس أن كلا منها صهيحي حياته في سبيل مبادئ عينا .

ومن نكتات المقدس أيضا يستلهم عبد الصور معجم شديد الإلهام في قصيدة «أغنية حب» . وبخاصة في مطلعها

وجه حيبي خيمة من نور
شعر حيبي حقل حنطة
خدا حيبي قلنا رمان
جيد حيبي مقلع من الرخام

وقد استلهم عبد الصور من موروث الأدبي الأوربي استلهاما مبدعا في قصيدة «الحى» . التي وطف بها موروث ديني كبيرين هم شكسبير وإليوت . فهو محمد في هيكل العام بمقصده على مسرحه

«رومي وحوليت» لشكسيز وخاصة مشهد الشرفة ومدجوليت لرومي
حالا من شعرها

جاري مدت من الشرفة جبلا من نغم
نغم قاس ربيب الضرب متزوف القمار
نغم كالنار

«يسمى بعد ذلك بعض عبارات الحوار الذي دار بين رومي وحوليت
في مشهد من الفصل الثاني في المسرحية

«أشرف يا فتى»

«مولاي»

«أنشوا دمت في»

«آه لا تقسم على حتى بوجه القمر

ذلك الخداع في كل مساء

يكفى وحيا جديدا»

ثم يرحل بعد ذلك بين هذا التراث الشكسيزي وتراث إليوت، حيث
يستعمل بعض أبيات قصيدته المشهورين «أعنية العاشق ج» ألفرد
بروفرونه «والرجال الخوف» يدمج هذه الأبيات في الحوار الذي يلور
بينه وبين الحية، ويبنى اسناد بعض عباراته كما رأينا من شكسيز
وهو يستعمل من القصيدة الأولى «جاري» «لست أميرا» لا ولست
المضحك امراح في قصر الأمير، ومن الثانية «إني غاو ومملو» بقش
وعبار». وهو يحدث «صنع بعض التصوير في المصوص المستعارة
لتلائم السياق

عن هذا النحو الذي يتنوع تراث عبد الصور، ويتعاقب التراث
لنقوى مع التراث الإنساني العام هذا الماق البارع الرابع.

البناء الدرامي

كان عبد الصور شاعرا دراميا منذ ديوانه الأول، فالترعة
الدرامية واضحة في الكثير من قصائد هذا الديوان التي يبني بناء
دراميا، معتمدا على استعارة بعض أدوات الأجناس الدرامية
وتكبيكاتها. فهو يستعمل من المسرحية عدة تكبيكات، في مقدمتها تعدد
الأصوات والصراع، والحوار، فالكثير من قصائد الديوان لا يتألف من
صوت هنلي واحد وإنما من مجموعة من الأصوات المتحاور
والمتصارعة

في قصيدته «رحلة في الليل» تعدد الأصوات وتحوار، ويلجأ
الشاعر في تقسيم القصيدة إلى مجموعة من المقاطع التي يحمل كل ميا
عونا مستقلا، بالإضافة تعدد الأصوات فيها وتحمل مقاطع القصيدة
السة المناوبين التالية على الترتيب: ١ - عمر الحداد. ٢ - أعنية
صغيرة. ٣ - مزحة في الليل. ٤ - السندباد. ٥ - الميلاد الثاني.
٦ - إلى الأبد. وتعدد الأصوات في هذه القصيدة وتصراع وتحوار
حتى في إصار المقطع الواحد. وقد رأينا الصراع بين السندباد والعامر
أحواب والسلمان الكسائي في مقطع «السندباد». والشاعر لا يكفى
بالحوار التقى بين الصوتين، بل يوظف أسلوب الحوار المسرحي بكل

مقوماته. بما في ذلك وضع أسماء أطراف الحوار خارج النص، حيث
يضع اسم السندباد والندامي خارج السياق وخارج إطار الورق على النحو
التالي:

السندباد: لا تحك للرقيق عن مخاطر الطريق

إن قلت للصاحي: انتشيت، قال: كيف؟
(السندباد كالإعصار، إن يهدأ يمت)

الندامي: هذا محال سندباد أن يجوب في البلاد. إلح

وفي «رسالة إلى صديقه» يسوق الشاعر مشهدا مسرحيا آخر، يطله
الشاعر والشيخ محي الدين صوفي حارته، الذي يروره في حدم، ويدور
بينها حوار صوفي سفاف يعنفه الشاعر بوب من ختم يريد من صديقه
وشعافه وتحوار الصوتين عن هد سحر

- يا صاح أنت تابعي

فقم معي

رد مشرعي

فالأمر في الديوان قم

- يا شيخ محي الدين إني كسير

- لا يكسر الخناخ يا إنسان والإنسان ذاه قلبه السيلان

- يا شيخ محي الدين إني صغير

- بل كلنا صغار.. المهور وحده الكبير

وينتهي المشهد نهاية درامية، حيث يجتني الشيخ محي الدين كما جاء دور
أن يعرف الشاعر كيف اختفى أو إلى أين ذهب.

وفي المقطع الرابع من «أنشيد هرام» يوظف الشاعر مشهد
مسرحيا آخر، أبطاله هذه المرة هم القمر والسيم والليل - الذين
يشخصهم الشاعر ويجعلهم رسله في محبته - بالإضافة إلى شاعر
ومحبته. ويلور بين أبطال المشهد حوار شعري بارع، يصبى عن
المقطع درامية واضحة

ولا يكفى عبد الصور باستعارة التكبيكات المسرحية العامة،
وإعنا بعد في بعض الأعمال إلى استلهاهم أعمال مسرحية محددة. كما فعل
في قصيدة «لحن» التي استلهم فيها - كما سبق الإشارة - بالإضافة
إلى استعارة بعض التكبيكات المسرحية العامة، مثل تعدد الأصوات
والحوار - مسرحية «رومي وحوليت» لشكسيز، فينبى هيكل القصيدة
كله على أساس مشهد الشرفة في هذه المسرحية، ويقفيس في الحوار
الذي دار بينه وبين المحبوبة بعض عبارات شكسيز في المسرحية

وكما استعار عبد الصور من المسرحية استعار نص من من القصة
بعض تكبيكاتها ووسائلها الفنية، مثل أسلوب تقصص ولارد
(الفلاش باك). والمونولوج الداخلي. وغير ذلك من أدوات الفن
القصصي. والأمثلة على ذلك كثيرة، فمقطع «أعنية صغيرة» من
قصيدة «رحلة في الليل» يلعب عنصر القصة فيها الدور الأوب بين
الأدوات الشعرية، وكذلك في قصيدة «ذكريات» و«حياتي وعود»

وعبر ذلك من القصائد التي يقوم عنصر القص فيها بالدور الأساسي في التوصل

أما الارتداد فبوطنه الشاعر كثيرا ، وخاصة في القصائد المتعددة على عنصر القص ، هي هذه الأعمال كثيرا ما يرتد من اللحظة الحاضرة إلى لحظة أو لحظات في الماضي تسمى هذه اللحظة الحاضرة ، وتصق لونا من التنوع والتركيب على السياق . هي «رسالة إلى صديقة» يرتد من لحظة حديثه عن سقمه وزيارة الشيخ عبي الدين له في المنام ، إلى ماضي علاقته بالشيخ في حياته ، ثم ذكريات موته ، ثم يعود مرة أخرى إلى اللحظة الحاضرة ويقص على صاحبة الحوار الذي جرى بينه وبين الشيخ في المنام . وتنتج التكيكيات الروائية بالتكيكيات المسرحية امتزاجا بارعا ببر درامية البناء في هذه القصيدة . وفي «للك لك» يرتد الشاعر إلى «صديقة» أكثر من مرة ، ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة . وكذلك في «أني» تتكرر عصبية الارتداد أكثر من مرة ، حيث يرتد الشاعر من اللحظة الحاضرة إلى الماضي ليسترجع بعض ذكريات الأسرة مع الأب . ثم يعود إلى الحاضر مرة أخرى ، وهكذا ..

أما «المونولوج الداخلي» فلم يلجأ إليه الشاعر كثيرا ففقر هذا لدبون ، ومن أمثله القليلة ما جاء في نهاية قصيدة «الحزن» ، حيث يدور بين الشاعر وصديقه حوار يؤكد فيه الصديق لنتهم سوف يتصرفون على احمر ويقهرونه ، ولكن في أعماق الشاعر يهتس صوت داخلي صبيح يردد :

يا صاحبي زوق حديثك ، كل شيء قد خلا من كل فوق
أما أنا فلقد عرفت نهاية الحزن العميق
الحزن يهزئ الطريق .

وبالإضافة إلى هي المسرحية والفصاة استلهم عبد الصبور في هذا الديوان بعض تكيكيات فن السيا ، وخاصة أسلوب الموناج ، حيث أعاد في بناء بعض صوره بأسلوب الموناج على أساس التراط . وهو أسلوب يقدم على أساس تجميع مجموعة من اللقطات المفردة المتناثرة غير مترابطة ، ومن خلال تجميع هذه اللقطات في مشهد واحد يمكن إحداث تأثير معين ، وإثارة إحساس مينة ، لم تكن هذه اللقطات لتثيرها لو أنها قدمت مفردة أو مرتبة على نحو آخر . أعاد عبد الصبور من هذا الأسلوب في تشكيل بعض الصور المينة على أساس تجميع بعض الشذرات والناصر المعثرة ، التي تكتسب من خلال تجميعها قدرة على إحداث التأثير النفسي المراد .

في قصيدة «هجم التار» مثلا ، حين يريد الشاعر تجسيد المرحمة وتكثيف الإحساس بالحزن والقهر ، يلجأ إلى هذا الأسلوب في بناء لصورة ، فيجمع مجموعة من الناصر للتناثرة على النحو التالي :

الزاية السرداء ، والحرجي ، وقافلة موات
والظلمة الحرقاء ، والخطوا الذليل بلا التغات
وأكب جندي تدق على الخشب
لحن السغب

فكل هذه تقطعات متناثرة استطاع الشاعر عن طريق تجميعها والتأليف بينها أن يحدث الأثر النفسي المطلوب ، مستمها أسلوب الموناج على أساس التراط . واللجوء إلى مثل هذه الوسيلة في تشكيل الصور يحتاج من الشاعر إلى رفاة خاصة في اقتناص اللفظات الدالة القادرة على التفاعل معا لإحداث التأثير المطلوب ..

ويعود الشاعر في نفس القصيدة إلى استخدام نفس الوسيلة مرة أخرى في تصوير جو الكآبة والقهر والحزن الدليل الذي يجيم على معسكر الأسرى

في معزل الأسرى البعيد
الليل ، والأسلاك ، والحرس المدجج بالحديد
والظلمة البلهاء ، والحرجي ، ورائحة الصديد
ومراح مخمورين من جند التار .

رواضح أن أي معطى من المعطيات المتناثرة التي تتألف منها هذه الصور التجميعية لا يستطيع أن يعطى وحده إحساسا متكاملًا ، لأن معظم هذه المعطيات أهية لغوية ناقصة ، فهي مبتدآت بلا أخبار . ولكن تجميعها والتأليف بينها على هذا النحو هو الذي يكسبها دلالة الشعرية ، وقدرتها على الإيحاء والتأثير

الموسيقى :

يتراوح الشكل للموسيقى المستخدم في الديوان بين شكل الكلاسيكي الموروث والشكل الحر في أكثر صوره تحررا وجمدة ، وإن كان الشكل الحر هو الأكثر شيوعا ، حيث كتب به نثقي القصائد في الديوان ، على حين أن بعض قصائد التثا الأخر المكتوب بالشكل الكلاسيكي الذي يقترب إلى حد كبير من الشكل الحر ، لتحرر الشاعر فيه من كثير من التزامات الشكل الموروث .

وللملاحظ أن الديوان خلا من أية قصيدة موحدة القافية ، فكل للقصائد المتزمنة للشكل الموروث بناها الشاعر على قواف متعددة مقضية تنمير في كل مقطع .

كما حاول عبد الصبور تجريب بعض القوافل الموسيقية العربية ، كقالب «السوناتا» الذي كتب عليه قصيدة تحمل نفس الصور «سوناتا»

والقصائد التي استعملت الشكل الكلاسيكي في الديوان إحدى عشرة قصيدة ، منها ثلاث من «الغارب» ، واثنان من «الكامل» واثنان من «الخفيف ومحرولة» ، وواحدة من كل من «الرميل» و«الرجز» و«المخت» و«السريع»

أما القصائد الحرة فقد فاز «الرجز» منها بأخط الأهر ، حيث حظي بتسع من القصائد العشرين الحرة في الديوان ، في حين توزعت القصائد الإحدى عشرة الأخرى بين «الكامل» (خمسة قصائد) و«الرميل» (ثلاث قصائد) وكل من «الغارب» و«الخفيف» (قصيدة واحدة)

ليلى - وتوالى بعد ذلك المقدرات والتعبير الكلاسيكية الموروثة - التي
عشت ، تقصى الحاج ، الواله الصب . الخ

لقد كان الشاعر في المرحلة التي كتب فيها قصائد هذا الديوان لا
يركز متردد بين نزعة التحرر ، والصيم الموسيقية الكلاسيكية الموروثة
التي ترسخت في وجدانه ، والتي كانت لا تزال تمارس تأثيرها على
وجدان الشاعر ووجدان جيله برغم ريادتهم للتحرر ، فصلا عن أن
سرعة العنائية في هذه المرحلة كانت هي الأكثر سيطرة على رؤيته . ولذا
كان يبعث إلى الشكل الكلاسيكي بما فيه من إيقاعات واصحة تلائم
السرعة العنائية . بل إنه كان في بعض الأحيان لا يكتب بما في الإيقاع
الكلاسيكي من صرامة وجرأة فيرده يعص الزخارف الموسيقية
الموروثة ، وبخاصة الفرجع الذي كان يثرى الموسيقى بمجموعة من القوافي
اللسانية الإضافية ، التي تدعم القافية الأساسية في إثراء الإيقاع لعدم .
كما في «سونا»

لأجل الرهيف ، وظل وريف ، وكبح نظيف ، ولوب جديد وكما
في «عبد البلاد لسنة ١٩٥٤»

بالبل يراحي ومصباحي وأفراحي وكى

لا بد من عوص الصباح إلى الجراح إلى النواح

فقد تكون بعض هذه الإجازات الشعرية التي حققها صلاح عبد
الصبور في ديوانه الأول قد أصبحت الآن شيئا عاديا ومألوفا ، ولكن لم
يكف من الممكن لهذه الإجازات أن تصبح من ثراث الحركة الشعرية
الحديثة لولا هذه الجهود الرائدة لصلاح عبد الصبور ورفاقه من رواد
الحركة الأولى ، ولولا هذه الدعام التي أرسنها هذه الأعمال الريادية
الأولى

ونفقت قصيدة من القصائد الحرة في هذا الديوان لها أهمية تاريخية
خاصة ، وهي قصيدة «أنشيد غرام» ، التي قام الشاعر فيها بالجمع بين
كثير من وزن ، بل جمع فيها بين الشكل الحر والشكل الكلاسيكي
وقد كتب الشاعر المقاطع الحرة في القصيدة على وزن من أكثر الأوزان
العربية تحرر واقتزادا من «سنة» وهما الرجز - الذي كتب به ثلاثة من
مقاطع القصيدة الخمسة - والحب - الذي كتب به مقطعا واحدا أما
المقطع المكتوب بالشكل الكلاسيكي فقد احتار له الشاعر وزنا من أشد
الأوزان العربية صرامة وجرأة وعراقة وهو وزن الطويل وهكذا يتردد
الإيقاع في القصيدة بين طرق انقبض أقصى التحرر إلى حد القرب
من الثرية ، وأقصى الالتزام إلى حد الخطية . فيما يسير إيقاع المقطع
الثاني حر طيقا على هذا النحو

حبك

عصفور يفرق يندر

قلبي يندر

عيناك نغاس عصفور

والخصلة ظل من وهج الخدين

يأتى إيقاع المقطع الثالث لها جيلا على هذا النحو

أحبك يا ليلي ، لا القلب هاجر

هواه ولا الأيام

وأنت على البين المثلث وشبكة

ولما تقصى الحاج لسؤاليه الصب

وكيف احتمالي البعد ، والبعد لوعة ١٩

وكيف مكاني والفرى غارح لبي ١٩

وبلاحظ ارتباط الإيقاع الكلاسيكي بالمعجم الشعري الكلاسيكي
والتعبير الكلاسيكية ، فالشاعر في إطار هذا المقطع ينادى بحبته يا



وبعد

مكتبة جامعة دمشق



الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

● محمود حسن إسماعيل

- أعالي الكونج
- صلاة ورقص
- قلب قوسين
- لاند
- سر حفنة

● عبده بدوي

- كلمات عصى
- لا مكان للقمر

● المأمون أبو شوشة

- صلاة العبد

● عبد الرحمن الأبيودي

- الأرض والعيال
- حيوانات حراحي القط
- برحمة
- صحت الحرس
- وجوه على الشط

● عبد الرحمن الشرفاوي

- من أب مصري

● إبراهيم محمد بك

- أعبت للحب
- بدم من عمري

- ديوان من لرومي
- ديوان عمر ابن أبي ربيعة
- ديوان من سناء الملك
- ديوان رامي

● أحمد سويلم

- الطريق والقلب الخائر
- اصخرة من الحفلات الأربع

● الخروج إلى البحر

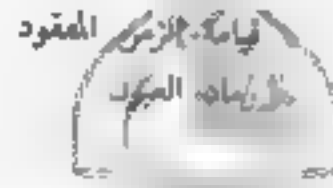
● أحمد عبد الحظي حجازي

- مدسة ملا قلب

● أحمد محيى

- أشواق بودا
- العانة المسية

● بدر توفيق



● الأعمال الكاملة لـ يرم التونسي

- حياقي والمرأة
- لفر والمرأة

- بيم واليس
- بيم باقدا للحياة
- بيم وحياه كل يوم
- بيم والحياة السياسية

- ديوان حسان ثابت

● روحية القلبى

- حبى إلى
- عبر القلب

● سالم حقي

- هوى الأرمينى
- المحم وأشواق العرنة

● صالح جودت

- نلخان مصرية
- الله والليل والحب

● صلاح جاهين

- ديوان صلاح جاهين بالعامية المصرية

● عبد الحميد رفوف

- ابن مصر
- ترميات لافتح (شعر ناعمية)

● عبد القادر حميدة

- أحلام الزورق الغربى

● عبد اللطيف النشار

- ديوان عبد اللطيف النشار

● عبد الوهاب البياتى

- أشعار فى المي
- نطق للأطفال والزهور
- ملائكة وشياطين

● العوضى الموكيل

- فراشات ونوار

● فاروق شوشة

- كلمات على الطريق

● فتحى سعيد

- أوراق الصجر
- مسافر إلى الأند

● فوزى العنيل

- عبر الأرض
- رحلة فى أعماق الكلمات

● كامل أمين

- منحة عين جابوت
- عنفا يحرقون الشجر

أشعار الفارسي القديمة

□ وليد منير

(١)

«أحلام الفارس القديم» هو الديوان الثالث للشاعر صلاح عبد الصبور بعد ديوانيه «الناس في بلادى» و «القول لكم». وهو الديوان الذى تبلور فيه بشكل واضح ومحدد (رؤية العالم) عند الشاعر. تلك الرؤية الوجودية المصية بالدلالات التى تؤكد فيها بعد دواوينه الثلاثة لأخيرة «فأملات في زمن جريح» و «شجر الليل» و «الإبحار في الذاكرة».

و «أحلام الفارس القديم» وثيقة ذاتية حزينة، «بين في بعدها»
الأول ذات الشاعر، وتدين في بعدها الآخر واقع الحياة من حولنا:

لكسى يا فتى حرب قبيد
هل رصف عالم يروح بالتخليط والقهامة
كون خلا من الوسامة
أكسى التعميم والقهامة
حين سقطت لوفه في مطبخ الصبا

والشاعر الذى يرتدى في هذا الديوان أقنعة (الفارس) و (العاشق) و (الصوى)، ويعانى حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر، يرى تماماً أنه إذ يطرح قضية خلاصه الشخصى فهو يطرح في الوقت نفسه قضية خلاص الإنسانية من أغلالها المادية والروحية، حيث به أثر بانصهاره في مشكلات الكون والإنسان انصهاراً كلياً أن يختار الطريق الأصعب، وألا يلقى - كما فعل البعض - بالمسئولية الأخلاقية على كاهه.

و في البدء يضعنا الشاعر أمام حقيقة محتصرة ذات شقين.

هذه الحقيقة هي

عقم الإنسان.

عقم الوجود

به يمسحصر صورة (عام الرمادة) ليقودنا عبر ذلك إلى علاقة معوية تربط بين العقر المادى والعقر الروسى، وتقوم في جوهرها على أساس من التقابل بين ما هو (عام) وما هو (خاص)

لم تثمر الأشجار هذا العام» - «فقيرة خزانى

مفكرة حقول حنطى

المصوء لحافت شحيح»... «الشمعة الوحيدة التى وجدتها
يجيب معطل..
أشعلتها لكم.

...

ومن هذا التقابل يشأ روح من التصاد بين المحسوس والمأمول.

قلبي حزين

من أين آتى بالكلام الفرح ؟
(قصيدة مفتوح)

أوبين ما تلقاه وما بغيه - كما يقول الشاعر في «مذكرات بصوى بشر الحاف»

وذلك أن ما تلقاه لا نغبه
وما نغبه لا نلقاه

ومعه الحقيقة تظل «توجع القلب وحسبه» وتدفع بالشاعر إلى السعى في طلب (الموت) يأساً من (صلاح الكون)

تعلى الله هذا الكون موبوء ولا يبرء

ولو أنصفا الرحمن جعل نحونا بالموت

تعلى الله هذا الكون لا يصلحه شيء

فأين الموت، أين الموت، أين الموت ؟ !

(مذكرات الصوى بشر الحاف)

وهذه الرؤية الصومية التى توحد بين (الشاعر) و (الصوى) من خلال إسقاط الماضى على الحاضر، نحمل في طياتها - على الرغم من سلبها - تجاوزاً للواقع الصيرير - وتشوقاً إلى واقع أفضل - يقرب من الحلم أو الأسطورة في بعض الأحيان

إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى للقيم
لو مت عشت ما اشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزعم بالاهواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه يا مدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تخرج ضوءا
(الخروج)

فالموت هنا يصبح معادلاً للبعث الذى يترجى فى وجدان الشاعر
بالعيش فى (المدينة المنيرة) أو (اليوتوبيا المفقودة) التى يبتغى الشاعر فى
الوصول إليها إذن ففكرة الموت ، وهى فكرة تدخل كإحدى الثيمات
الرئيسية التى تحكم إيقاع العملية الشعرية فى الديوان ، نكتسب من
الناحية الوضعية دالتين مختلفتين على هذا النحو :

الموت = الانسحاب من الحياة
الموت = البعث أو الولادة الجديدة

والموت بهذين المبدئين يمثل ظاهرة مهمة تميز الفلسفة الصوفية
بوجه عام ، حيث يعنى الموت بمفهومه الأول إلى فكرة (الخلاص) ،
فى حين يقترب بمفهومه الثانى رويداً من فكرة (وحدة الوجود)
المعروفة

ونقارى نستطيع أن نلمس هذا من طريق استقانة المفردات فى أثناء
الفراسة بدور الصورة الشعرية فى تشكيل البنية بالصورة فى الشعر نرى
تجاوز النعمة الدلالية إلى النعمة الإيحائية عن طريق ما يسمى (بالانطاف) ،
وعلى سبيل المثال فالموت فى قصيدة (أغنية للشقاء) ، وفى قصيدة
(مذكرات الصوفى بشر الحافى) لا يعنى على مستوى الدلالة أكثر من
الموت فى ذاته ، فى حين يفقد معناه اللغوى المباشر فى قصيدة (أغنية
للقاهرة) وفى قصيدة (أحلام الفارس القديم) ليكتب على مستوى
لغوى آخر يتيسر للشاعر من خلاله أن يضمنه دلالة مختلفة .

يقول صلاح عبد الصبور فى (أغنية للقاهرة)

وأن أذوب آخر الزمان فبك
وأن يضم النيل والجزائر التى تشقه
وانزيت والأوشاب والحجر
عظامى الممتدة

على الشوارع المسفنة
على ذرى الأحياء والسكنات

حين يلم شملها نابوق المنحوت من جميز مصر

ولا يفوتنا أن نشير إلى استحصال الشاعر للأسطورة الفرعونية
القديمة (إيزيس وإيزوديس) فى هذا المقطع التصويرى من القصيدة .

كما يقول فى (أحلام الفارس القديم) :

وحين يأنف الزمان يا حبيبى ..

يلوكتنا الأهل
وينطلى غرامنا الطويل بانطلاق
يعتنا الآله فى مسارب الختان فربى
بين حمى كثير
وقد يرانا ملك إذ يعبر السيل
فينحى ، حين تشد عينه إلى سمائنا
يلقطننا ، بمسحنا فى ريشه ، يعجبه برينا
يرشقنا فى المفرق الطهور .

وكنتا التجربة الصوفية والتجربة الفنية تتبع عند الشاعر من منبع
واحد ، وهما تلتقيان عند نفس القاية^(١) . فلا عجب إذن أن نشعر
شعوراً عميقاً بهذه الترتبة الصوفية فى شعر صلاح عبد الصبور بدءاً من
قصائد هذا الديوان بشكل خاص ، حيث تدخل كثير من الأفكار
المتافيزيقية والصوفية فى نسج الإبداع الشعرى

ومن أهم هذه الأفكار :

١ - الإحساس بزيف الحياة وعقمها .

٢ - التزوع إلى التوحد .

٣ - الإحساس السبى بالفرة والقلق والحزن .

٤ - الاجتهاد فى المقادير إلى مستويات الشعور الأكثر صفاً ، بعبة
الوصول إلى الدلالات الخفية التى تكمن وراء الظواهر المألوفة

وتوظيف الشاعر للتراث الصوفى فى هذا الديوان يتم على ثلاثة
مستويات :

١ - مستوى توظيف الشخصية .

٢ - مستوى توظيف الفكرة .

٣ - مستوى توظيف المعجم .

وتكسب المفردات والتراكيب اللغوية المعروفة للصوفية النعمة
الشعرية فى هذا الديوان ثراءً فنياً ووظيفية ملحوظة . ويمكن حصر أبرزها
فياً على

المفردات

(الرؤية - المحبوب - السكر - الكأس - الظمأ - المبكى - الهجرة
- المدام - الطريق - البواح - الدليل - العردوس - الخاطر - الحقيقة -
الطوى)

التراكيب

(بجامع السامرة - جوهر اليقين - أنفال العيش - سوانح الألم -
هداة الحب - سلب البدن - غربة الديار - حيرة الأفكار) .

٢

يقول صلاح عبد الصبور : إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء
ينظرون إلى الحياة فى وجهها لا فى قضاها (بتعبير كامى) ، ومن هنا فإن
مهمهم يخطط فيها الميتافيزيقا والواقع والموت والحياة والفكر والحلم
وكثيراً ما تتغل وطأة هذه النظرة الكاشفة الناقية على نفوسهم . ويتأهبهم

الشك في إمكان الإصلاح . ولذلك فإن في حياة كل شاعر أو نبي أو
فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة .

ويلوح هذا اليأس المرير أو الاستكثار الشامل لواقع الإنسان والوجود
حياً في قصائد الشاعر الغنائية التي احتار لها تلك السماوين الدالة (من
أناشيد القرار) و (أغنيات فائقة) و (من أغاني الخروج)

في الكراسة الأولى «من أناشيد القرار» تدور التجربة الشعرية حول
محور ثابت ، حيث يلجأ الشاعر إلى اليأس عن طريق إسقاط مشاعره
لخاصة على شيء بعيد (الشتاء - مدينة القاهرة - الليل ...) وهكذا
يمضي إلى علاقة تقوم في جوهرها - كما سبق الإشارة من قبل - على
توحي من التقابل بين ما هو «عام» وما هو «خاص»

الشتاء	الموت
	الحزن
	المرض
	الفرقة
	الضباب
القاهرة	الأسى
	الأسر
	الشهوة
	الرغبة
	الحرج
	الموت
	المحور
الليل	السكّر
	الحزن
	الموت
	المعشوق
القادر	الفرقة
	الإحباط
	الوهم
	الانكسار
	الحزن
	الوحشة
	الظلم

وبعض هذه التقابل الدلالي إلى نوع من التسليم الذي لا يخلو من
السياسة ، والذي ينشأ دائماً كمحصلة أخيرة للصراع بين الواقع القائم
والرغبة المحبطة

لكنني بعثت كالمسكين في مطالع الخريف
كل غلاي ، كل حنظلي وحبي
كان جزلي أد يقول لي الشتاء
إني ذات شتاء

مثله أموت وحدي
ذات شتاء مثله أموت وحدي

«أغنية للشتاء»

و .

أعود لا مأوى ولا ملجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذائك

«أغنية للقاهرة»

و .

لايكنا يا أيها المستمع السعيد
فنحن مرهقون بأسرارنا

«أغنية للليل»

و .

انصرفت لي لشد ما أوجعتني !
ألم أخلص بعد أم ترى لستني ؟
الويل لي نسيقي ، نسيقي

«أغنية إلى الله»

ويجب ألا يموتنا أن التسليم ليس هو أحد عدم رئيسية لعمدة
السلوك عند الصوفية وهو كما يقول السري السقطي «لا علاج من
الحول والقوة»

يقول صلاح عبد الصبور :

الحمد لعمته من أعطانا ألا نختار
رسم الأقدار
فلو اخترنا لا اخترنا أعطاء أكبر
وحياة ألسي وأمر
وقلتنا أنفسنا ندما
نحن الحرية مادمت أحرار

«مذكرات رجل مجهول»

وإذا كانت مهمة الشعر - كما يقول «بول فاليري» - هي أن يترك
لدينا انطباعات قويا في الاتحاد العميق الذي لا تنقسم وراءه بين الكلمة
ومعناها ، فإن صلاح عبد الصبور ينحو إلى بناء القصيدة بشكل من
شأنه أن يساعد على تثبيت هذا المفهوم فهو يجمع في نفس معناه
للمساوي إلينا عبر عدة تقنيات من أبرزها

١ - التردد بين شكل الصوت وشكل المعنى ، أو بين بنية الصوت
وسمة الدلالة ، بطريقة منتظمة ، تعتمد في جوهرها على مبدئي التكرار
والتوازن - بحيث يبدو الصوت دائماً كما لو كان صدى للمعنى - يقول
صلاح عبد الصبور في «أغنية للشتاء»

ينبئ شتاء هذا العام
أني أموت وحدي
ذات شتاء مثله . ذات شتاء

ثم تتعلل بعد ذلك بد هذا تشكر . الذي يصمد على ما تنكس .
سمه (بالفريق اللحي) . ويهدف إلى توصيل نسخة لاصقة ك
نظمو على سطحها من الدلالات عن طريق استشارة بعض النويدات
الإيقاعية . والتوصل بها إلى أقصى فاعليتها الوصفيه

حين تصير الرغبات أميات
لأنها بعيدة المظال في السما

ثم تصير الاميات وهما

ثم يصير الوهم أحلاما

ثم يصير الحلم بأناً قاعاً وعارضاً قبيلاً .
وهكذا

أو

لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان

ثم بلوت الحزن حين يلتوى كأفعوان

ثم بلوت الحزن حينما يهبط جدولاً من اللهب
الخ

ومن الملاحظ أن الأعمال (برحم - يلتوى - يهبط) ، ولعناصر
التي تمثل المشه به (دخان - أفعوان - لهب) ذات صبغة إيمانية مبهمة .
من شأنها أن تسهم في تدعيم الوظيفة الانفعالية العاطفية لشعر العالي

٢ - استعمال الطاقة الإيمانية الكامنة في طبيعة الأبيات الصوتية
المسابة عن طريق اللجوء في كثير من الأحيان إلى

(أ) استخدام المقاطع الصوتية المتوسطة المفتوحة . والمقاطع الصوتية
الطويلة المفتوحة في نهايات الأبيات .

(ب) تفصيل الناحية المظلمة

(ج) استخدام (الحذف) . وهو ما يعنى علماء العروض به قصر
السود مثل

تلق الساعة البهيفة الخطى
معلمة أن المساء قد انكشف

ومثل

أجمل حل الحرف والسأم
طول هارى

نشق فيه العالم الذي تركه وراء جدارى

ومثل

حين تصير الرغبات أميات

الليل

السكر - الكأس - بقنا
الثوب - الحياء - ربتنا - شارة

ففيه و بين لأولى يوم عن حبه الطروب المفسحوية
بالشوة . في حين يتم تشبيه في السعي الأخير عن وضع الشوط أو
التجسس الذي أنى أن التجربة تدعى العمل السليق ونسبي
بلاستسلام تكامل بدورة هذا الفعل ، بحيث يصبح هذا الروع من
الحياة مهضة بدلاً وشعاراً مأثوماً .

ولا يعرف الليل سوى من فقد النهار
هذا شعارنا .

لا تبكنا . بأبنا المستمع السعيد
لمصر موهوبون بأهوانا .

ومما بين البداية والهدية يقوم الشاعر بإشباع الإشاعات الناتجة عن
استراقه في وصف عيني المرأة على هذا النحو

عيان سوداوان

عيان سردابان

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

وتصمت العيان . فرجعتان

عميقتان صمتا

غريقتان موتا

ولابد هنا من لفت النظر إلى أن الشاعر قد قام باختيار أربعة
عناصر دالة . ثم ألف بينها سياقاً بطريقتين مختلفتين عن طريق
«الاستبدال» . على نحو نتج عنه تنويع العلاقات وثراؤها بين عناصر
التركيب عن المستوى الصوتي والسميولوجي . وإن نصب حلقها -
على المستوى الدلالي - . إن نصبها البعض دون اختلاف يذكر

عيان

عميقتان موتا
غريقتان صمتا

وفي «أهمية إلى الله» يلجأ الشاعر في البداية إلى نوع من «التعظيم
التحوي» يمحصر في تكرار صيغة الأمر

ليتر

ولتغرب

وسكسر .

لأنها بعيدة المطال في السما ..

الخ

وجدير بالذكر أن استعمال الطاقة الإيجابية الكامنة في طبيعة هذه الأبيات الصوتية لما يسمح بالترجيع والتنغم وطول الأداء على نحو يتصل اتصالاً حميماً بالجمال العاطفي الذي تدور في ظلكه هذه القصائد . ويتجاوب مع حالة البرع أو اليأس الوجداني التي يقع الشاعر تحت تأثيرها .

٣ - تكرار صيغة النداء بشكل يوحي أن لهذه الظاهرة الأسلوب الباردة وطبيعة دلالية تفوق مجرد دورها اللغوي كما في قوله

لنفاك يا مدينتي حبي وميكاي
لنفاك يا مدينتي أسايا

وقوله

نصرخ ياربنا العظيم يا إلهنا ..
أليس بكل أننا موتى بلا أكفان ؟ !
أليس بكل أننا موتى بلا أكفان
حتى نذل رهونا وكريهنا ؟ !

وقوله

ياربنا العظيم ، يامعزني

اخترت لي ، لشد ما أوجعني
ألم أخلص بعد ،

أم ترى نسبتي ؟ !

الويل لي .

سبتي .

سبتي

ولا يرتبط تكرار النداء بطبيعة الصيغة الإنشائية التي تعلب على بعض القصائد الغنائية بقدر ما يرتبط على المستوى السياقي بمصر الدلالة الذي يتمثل هنا في الشكوى أو الإنكار .

٢

وي (أهليات قاتمة) تأخذ أبعاد التجربة الشعرية في الاتساع والتوسع ، وتتحوّل تجارب الشاعر معي أكثر تعميقاً وشمولاً ، كما يتراسخ العصب العائلي الاستبدالي بعض الشيء وحل الحركة الباقية بالشكوى بسيطة لتتعب دوراً مارراً على مستوى التشكيل والدلالة . هي قصيدة

(أغنية من فيينا) يأخذ الحدث القصصي في التحو تدريجاً حتى يصل إلى درونه في المشهد السابق الأخير

لما دخلنا في مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الخبر والموت

المسرعين الخطو نحو الموت

في جبهة الطريق ، انفلتت ذراعها ..

في نصفه ، تباعدت ، فرفنا مستعجل بشد طمأنته .

في آخر الطريق نقت - ما استطعت - لو رأيت

مألون عينها

وحين شارفتا ذرى الميدان غمغمت بدون صوت

كأنها تسألني - من أنت ؟ !

وتتلور في هذا المقطع خلاصة التجربة الوجدانية التي تشير إلى استحالة التواصل الإنساني ، وإلى تعثر تجربة الحب نتيجة لشعور الداء بالاعتزاب . وبطل الحب هو اللغة الوحيدة المشتركة . التي تربط النساء وفئاته . والتي يسبح حولها الشاعر خيوط لوحته التصويرية في أشبه الأول . (لاحظ استعماله للمفردات التي تشير إلى طبيعة التجربة الحسية - ردعها - حلمتها - عطشها - جائعة .. كما لاحظ استعماله للأفعال . يشفق - أحسها - رقيقها - أشمها . وأيضاً تكراره لصيغة النداء يا حسنها الأبيض قل

أربع مرات في سياق تصويري يهدف إلى احتواء فعل الحب على مستوى البنية الشعرية ، وهو ما تؤكد الاستعارة في :

تخلوونا كثيراً في المساء

تجولت سعيداً في حدائقك

هلت من حواف مرمرتك

وي قصيدة (الحب في هذا الزمان) يكسب العنصر الدرامي فاعليته الوظيفية من التقاط خط المفاصلة الكاس في واقع الحياة ، حيث تلعب هذه المقابلات دوراً رئيسياً في تدعيم تأثيره

آخره . . . أوله

السعادة . . . الشتاء

الموت . . . السأم

وجدها . . . حقدتها

مصر الدراما ينبع في البداية من هذا الحوار المختضب

- ما آخر الطريق ؟

- وهل عرفت أوله ؟ !

ثم يأخذ في التو مع طرح الاحتمالات المتناقضة التي يشهد السؤال

هل تتركنا السعادة ؟

كيف توضع النهاية المعادة ؟

هل سيكون في العيون وجدها ؟

هل سيكون في العيون حقدتها ؟

وهكذا .

وحصل هذا العنصر إلى دروة فاعليته في

ورغم علمنا

بأن ما تنسجه ملاءة لفرشنا
تنفضه أنامل الصباح
وأن ما همسه تنعش أعصابنا
يلقته الجراح
لقد نجته
وقد هساه

ويلمح هذا للملح (المزيلي) دوراً جذرياً في تجسيد عملية الصراع الممهدودة بين (الواقع) و (الفعل) ، حيث تتيح المفارقة المؤلمة من اجتناع الإصرار على العمل والعلم بلا حلواه في وقت واحد ، وهو ما تشي به الأفعال المتقابلة :

• • • تنفضه
• • • همسه
• • • يقتله

وبعض هذا الصراع كالمادة إلى الإدعان الحادى في قوله :

ولسبح الظلال عن عيوننا
ولنسبح في لغة بأن ما حدث
كان إرادة القدر
وأن أمراً أمر

أما عن (البديل) فهو يتحصر في (الصباح الوجودى) كما تشي به الأبيات الأخيرة في القصيدة :

ولنطلق مغامرين ضالعين في البحار المعكرة
نمد حسنا حديد . والصلوع المقفرة
في الغرف الحديدية المزجرة
بين صدى آخر معتبرة

ووضح أشكال الحركة السباقية هو ما لجأ إليه الشاعر في قصيدة (حكاية قديمة) ، حيث اعتمد على حدث دى حلقة زمنية ما ، ومضى في اشعاعه على نحو قصصى بسيط :

كان له أصحاب
وعاهدوه في مساء حزنه
ألا يسلموه للحدود
أو ينكروه عندما يطلبه السلطان
فواحد أسلمه لقاء حقة من النفوذ
ثم انتحز
وواحد أنكره ثلاثة قبل اتبلاج المفجر
وبعد أن مات اطمأنت شفاه
ثم مشى مكرزاً مفاعراً بأنه رآه
وباسمه صاخر ماركاً معبداً

والشاعر هنا يركز على صميم الغائب على نحو يعنى إبراز التوضيح الإنشائية سعة بقوة كبيرة . وهذا ما يعد السمة العالية على الشعر للحمى بوجه عام

ويعتمد الشاعر مخلصاً إلى حضور القارئ حضوراً ملباً في قلب

للأساة مطرحه هذا التساؤل

والآن يا أصحاب
أسألکم سؤال حائر
أيها أحبه ؟
من حسر الروح فأرخص الحياة
أم من بى له معابداً
وشاد باسمه منائر
للمت على حياة
نجت لأها تكوت

ثم يسعى بعد ذلك إلى تفريع هذا السؤال على نحو تلى . ويترك للسألة برمتها مفتوحة الأتواس لأجتهادات العقل الإنسانى :

والآن يا أصحاب
أيها أحبه ؟
أيها أحب نفسه ؟
أيها أحبنا ؟

ولابد أن شاعرنا كان يستحصر في ذهنه قصة المسيح عليه السلام في أثناء كتابته لهذه القصيدة ، على نحو دفع به إلى طرح هذه التساؤلات الكثيرة حل هذا النحر الفلسفى العميق .

وفي قصيدة (لوركا) ينحل العصب السياق الدرامى تماماً - برسم الإمكانيات الدرامية العديدة للحدث - لتعقب السية الغنائية على مستوى التعبير دوراً متراجماً يهدف إلى

١ - إشباع الحاجة العاطفية للرائاء عند الشاعر

٢ - توليد إيقاعات جديدة ناجمة عن التوزيع والتكرار ، وهى تبع أصلاً من بعض الصور الغالية التى أبدعها لوركا نفسه في قصيدته المسماة بـ (أغنية الميدان الصغير) (١٩) .

فالإشارة إلى الثفورة والميدان والأطفال واللبلب الهادئ الذى يتحول من إطار لقاء الأطفال في الميدان الصغير إلى إطار مقتل لوركا - والسوسة البيضاء والأجراس التى يملعها الصباب ، والاقتراب من النجوم ، والقلب المملوء بالور - والنحل ... الخ . (٢٠)

كل هذا من شأنه أن يؤكد اتكاء الصور الصية الموحية في قصيدة صلاح عبد الصبور على نظائرها في قصيدة لوركا المعروفة

وشئ من هذا يمكن أن يقال أيضاً عن قصيدة (بودلير) ، حيث تلعب الطبعة الاستدالية دوراً رئيسياً في تشكيل بية القصيدة . دون أن يكون للطبعة السباقية الدرامية دور مماثل ، فالشعر يبحر إلى صميم الخطاب تجسيد الحالة الوجدانية التى نعتمد على (المنجاة) وهو يبحر في إبراز العلاقة المحيطة بين وبين الخطاب . حيث نجد (أنت) دائم صداها في (أنا) ، كما أنه يلجأ إلى قوع من التوسيم والتكرار في صميم البناء الذى يعم بها المقاطع في مثل

يا صبح القزاد الملول

وغريب الملى

يا صديق أنا .

لو أنا كنا مجتمين جارتين

لو أنا كنا جناحي تورس رفيق

وتشمل صورة (البحث عن الحلم المفقود) التى يتمثل في
العشق ، الحرية ، الصدق ، مساحة التعبير الرئيسة في القصيدة ، كما
يلعب التكرار في : لم نجد .. لم نجد . دوراً مهماً في تأكيد (انقضاء
المشود) على مستوى الدلالة

وبلجاً للشاعر إلى اقتباس بيتين من شعر بودلير عنه ١٥

Hypocrate Lecteur

Non Semblable, mon frère

حيث يهدف من هذا القصمى إلى

١ - إبراز التشابه الخميم في طبيعة الرؤية بين الشعاعين على
مستوى الدلالة

٢ - لاستعادة على المستوى الجاهل من دور العصر البصرى في
مكون المادة الأدبية الحديثة ، حيث تدخل مثل هذه الخيل في طبيعة
لدلالة التصويرية للشعر . ويلعب ترانس الحواس دوراً هاماً في عملية
الإبداع

(٢)

ول مقابل (أناشيد القرار) يكتب الشاعر (أناشيد الخروج) .
حيث يستبدل فيها بتكبيك (الإسقاط) بتكثيك (التحول) بالشاعر
يشد الابدق من ريفه الأشياء عن طريق اكتشاف بروبيا الخاصة في
هذه الأشياء ومن ثم اللواد ١٦

إنه يستبدل موطنه القديم موطناً آخر أكثر رحابة وأكثر حملاً
لمدينة (النور) التى (تزهو بالأصواء) تقابل مدينته القديمة التى اتخدم
(حججه ومبكاها) . والتى ما فتئت تمسحه الأسى والرهة والدموع . ومع
حييته اللتان يخط بيها (حناح قلبه الترق) ويصلها بقوله

أهدسها وثير

عبرهما وفير

تقابل عيني غناته القاذبة اللتين (تحشيان النور في النهار) .
وبصوت (باحلال المر والذرى) .

عينان سرداهان

عميقتان موتا

غريقتان صمتا

فإن تكلمتا

تندنا نغمة ولوعة ومقتا ..

ونرى المساحة الفاصلة بين الشاعر والظلمة فيحل الشاعر في مظهر
الطبيعة ويحدد ١٧

لو أنا كنا كغصى شجرة

لو أنا كنا مشط البحر موجتين

أى إن الطبيعة في عذباتها اختلعه قد صدرت تحمل في صلبها ندرة
التأليف بين العاشقين بعد أن كانت تحمل في حراشيب القائد نشاء -
البرد - الظلمة - الرعد (يذهب عميقاً باليوب

وحبها علفت كان البرد والظلمة والرعد

ترجى عروفا

وحبها نادته لم يستجب

عرفت أنى طبع ما أضعت

واختلاف طبيعة الرؤية في الحكمتين يكمن أساساً في الفرق الكامن
بين الإحساس بالواقع الثابت كما هو (القرار) وبين الرغبة الباطنة في
تجاوزه أو التحول عنه (الخروج) . ومن هنا يمتزج الحلم بالواقع حتى
يصبح الشاعر إلى التساؤل في شك عن حقيقة عالمه الجديد

هل أنت وهم وهم تقطعت به السيل

أم أنت حق ؟ !

أم أنت حق ؟ !

وقد يدرك الشاعر قسوة أن يعلم الإنسان بما ليس في وسعه أن
يحميه الوجود الفعل

لو أنا

لو أنا

لو أنا وآو من قسوة (لو)

يا فتى إذا التفتنا بأمى كلامنا

وقد يبعد القدرة في الهبة على الخيم

ماذا جرى للفراس الهام ؟

انطع القلب وولى هارباً بلا زمام .

وانكسرت قوادم الأسلام

ولكنه بطل يشد من عبيد للفراس القديم الذى فقدوه منذ أن
(داس في قواده الأقدام) و (جلدته الشموخ والصقيع) لكى تدل
كبرياءه وتمثل طموح أسلامه .

يا من يذل عطفك على طريق النعمة البرينة

يا من يذل عطفك على طريق الضحكة البرينة

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطى الدنيا من التجريب والمهارة

لقاء يوم واحد من البكارة

لا ليس غير (أنت) من يعنى للفراس القديم
دون تمنى

دور حساب الريح والحجارة

وتسيطر الروح الغنائية بشكل واضح على بنية القصيدة في (أغاني الخروج) حيث تلعب الإمكانيات المختلفة لصور الاستدلال دوراً بارزاً في إنتاج الدلالة، كما يلعب التراوح في النغم بين الصعود والهبوط، وفي الإبداع بين القوة والضعف، وفي الطول وسرعة الأداء، دوراً صوتياً لافتاً يبنى بالتناقض الدلالة من الأثر المسمى هذه الأصوات بتوحيدها المختلفة

في قوله من قصيدة (الخروج)

لومت هشت ما إنشاء في المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذي يرحو بالأضواء
والشمس لا تغارق الظهيرة
أواه يا مدينتي اسيرة
مدينة الرزى التي تشرب ضوءاً
مدينة الرزى التي تخرج ضوءاً

يلعب تكرار الصوت دوراً دلاليًا متميزاً في تصعيد الحالة الانفعالية إلى الدرجة التي نشعر عندها أن وقع هذه الكلمات موسيقياً (الندبة الميرة - الرزى - ضوء) هو مناط يقاها الدلال - حيث ترتبط بأكثر من ظاهرة صوتية في هذا المقطع بحالة (الحنين الحارفي) أو (الحنين المملوم) إلى استشراف هذه الجيوب

وأبرز هذه الظواهر هي

١ - التكرار

٢ - قوة لإسراع في أصوات ال (و . د . هـ) وهي الأصوات التي تغير المقطع الأخيرة من الأبيات (مدينتي الميرة - الظهيرة - تشرب ضوء - تخرج ضوء)

٣ - طول الصوت في المقطع المفتوح (. هـ . أ) في البيت الأخير على نحو يسمح للشاعر بالتعبير عن عاطفته الحامدة

في قوله من قصيدة (أحلام الفارس القديم)

الشمس أرطعت هروقتا معاً
والعجر ورائنا يدي معاً

١ - هـ

وفي الريح يكتسى ثياباً الملوحة
وفي الخريف غلغ الخراب يجرى مدنا

١ - هـ

بضمت معاً طريق

بضمها معاً طريق

بحسب صور الصوت ونظم الأداء في (معا - مدنا - طريق) على دالة عاطفية متميزة

ويمر لأشعث فيه أن بعض الظواهر الصوتية تعتمد في أساسها على

الشخص للتكلم عنه . أو على حالة من حالات الالتهام أي غمره ومن هنا فإن ارتباط هذه الظواهر بدلالات نفسية معينة - لما تعرض على الباحث الاهتمام برصدها وتحليلها وربطها بالدلالات النفسية التي تساهم على أدائها^(٥)

(٥)

يقول صلاح عبد الصبور نقلاً عن أحمد النقاد : إن عقل موجد الأساطير هو النموذج الأعلى لعقل الشاعر

ويرى توماس مان أن الأسطورة هي أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمي . والصيغة للقصة التي تسبب فيها أخيرة صمد تسير وراء خطوط اللاشعور

ويبقى الشعر والأسطورة في إصغابها على الزمن مرتبة حاصلة تجعل الماضي مستقبلاً دائماً . وقائلاً لأن يكون حاضراً في جميع الأوقات . ومن هذه الوجهة فإن الصان الكبير - كما يقول إيلاد - بعيد صبح العام عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ وهو مهلك بكاد يشبه الإنسان الداني . إن الرؤية الشعرية التي تعتمد على عنصر الأسطورة تعزى الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلم لا يمت بأي صلة إلى العنصر العادي المألوف ، وبهذا تعمل على أن تعيش المخائليات في الواقع نفسه فتكمل لها الدورية الحجابية . وتكون علامة جديداً ترقى في داخله المظاهر المرصوبة للواقع حجاباً في صمت مع لب الأسطورة الخرافية وتعود طبيعة هذه الرؤية إلى عهد شخصي بمرور الذي يوظف خياله بحثاً عن أفضل الوسائل الراقية للتعبير عن كشف الواقع الذي تلتقاء حواسه . على نحو يعد وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والفنر اليتاميرين معاً

وفي قصيدتي (مذكرات الملك عجيب بن الخصب) و (من مذكرات الصوفي بشر الحافي) يستدعي الشاعر مصري الأسطورة والتراث الشعبي للحديث عن بعض شوائبه وحمومه الفكرية . وينسج إلى (القناع) كمدخل إلى عالم الدراما الشعرية . والدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر عند صلاح عبد الصبور ليس هو مجرد معرفته وبكده محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر . ونقل التجربة من مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري ، أو هو - بالأحرى - صهر القصيدة في التاريخ .

والملك (عجيب بن الخصب) شخصية فولكلورية ورد ذكرها في إحدى قصص (ألف ليلة وليلة) ، حيث يشهد صعلوكاً خرج من ملكه إذ أدركه السأم فطرح إلى السر للدرجة في البلاد والتعرف عن الناس . وقد حاول الشاعر أن يصنف حال (عجيب بن الخصب) هذا قبل رحلته التي حوكتها أمراً من ملك إلى صعلوك . إذ دعا في بلاص ملكي ملئ بالتحليل في كل شيء . التحليل من الأسباب . إذ لا نصح سبة الولد إلى أبيه . والتحليل في الأفكار . إذ يردحم بالفسفة والحدائق . ثم ها هو ذا يشهد الشر ويقهره . فلا يكاد يجد له طعماً إن هذا البلاط هو صورة للكون . وليس الملك الأب الميت إلا صورة لسيادة القوى العليا على المجتمع . وها هي ذي القوى العليا تسلط الروح نازكة الإنسان ليواجه الكون وحده باحثاً عن الحقيقة . بقدر من

السمعة وقيل من الخمر وبدأ رحلة هذا الإنسان بحثاً عن الحقيقة .
إنه سحبت في الحس وفي المحسوس وفي الحلم ، ثم يجد أن الحقيقة
الوحيدة لقاسية في النهاية هي أن الإنسان قد سقط كما سقط الهوان في
الشبكة

يا خدام القصر . ويا حرامس .. ويا أجناد
.. ويا ضباط ... ويا قادة
عدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة
كي يسقط فيها ملككم المتأمل ..

سقط الملك المتأمل جب صريه

والشاعر يستخدم الحلم عنصراً شعرياً في القصيدة ، حيث تتبع
الصور فيه نهجاً من التداعي اللفظي والمعنوي معاً . وهذا النهج نفسه هو
الذي يجده في بعض الأحلام التي حكاهما لنا فرويد في كتابه الكبير
(تفسير الأحلام) فحين يرى الملك عجيب بن الحبيب نجم الدب
القصبي ، يذكر حيوان الدب . ثم ما تلبث صورة نجم الدب أن تتحول
إلى صورة حيوان الدب ، ثم يخطو حيوان الدب عموه ليأكله أو يعلقه بين
مكبيه . إن خوف السقوط مائل دائماً في ذهن الملك المظفر القلبي . وفي
قصيدة (مذكرات الصوف بشر الحافي) يستخرج الشاعر الكعبة من
القصة التاريخية ويميد عرضها على تجربته الخاصة بعبادة الكعبة لهذه
التجربة بعدها الموضوعي

ويمتدح صلاح عبد الصبور بأن هذه القصيدة قد استدعاهما سطر
واحد ورد ذكره في أحد كتب الطبقات وربما ذكرنا هذا السطر بقوله
سارتر مشهورة ، الآخرون هم المحجيم ، مما يوحي أن لكتنا التجربة
الصوفية والتجربة الوجودية أصولاً قد تكون واحدة ، حيث تمثل كلتاها
تجربة فردية خاصة . تهدف إلى تحقيق الذات الإنسانية ، وإن اختلفت
وسيلة الصوف من وسيلة الوجودي في ذلك فالصوف يسمى إلى بل
حرية الحفنية عن طريق (نقل الذات) والانقطاع عن نسيب الحياة
والتجربة الصوفية بذلك تأكيد للوعي بطوري على فقدان كامل للشعور
بالأنا . بعكس التجربة الوجودية

ورؤية الصوفية في قصيدة (مذكرات بشر الحافي) تهدف إلى
دمج الإنسان والوجود بالعقم والتأمل . والسوق في مذكرات (بشر
الحافي) هي كالبلاط الملكي في مذكرات (الملك عجيب بن
الحبيب) . مثل صورة مريضة للكون . تقوم على العناد والريف

ومرنا نحو السوق أنا والشبح
كان الإنسان الألهي يخف أن يلتصق

عن الإنسان الكركي
لمشي من يهيم الإنسان المتقلب
عجب

روى الإنسان الكركي في تلك الإنسان
المتقلب

نزل السوق الإنسان المكلف

كفي يفتأ عن الإنسان المتقلب
ويلبوس دماغ الإنسان الألهي .
واهتر السوق عطلات الإنسان المتقلب
قد جاء ليقرر بطل الإنسان المكلف
وعصر نجاج الإنسان المتقلب

ويعتمد الشاعر في هاتين القصيدتين على أكثر أشكال الحركة
السياقية تعقيداً ، حيث تألف القصيدة من عدة حركات ، وهذه
الحركات تتضمن مشاهد من شأنها أن تجسد الحدث في إطار زمانه
ومكانه الخاصين تجسداً يتطور من خلاله هذا التفاعل الحي بين أطراف
الصراع المختلفة . وقد تدق الصلة فيما بين هذه المشاهد أحياناً إلى حد
كبير .

ولعل كثير من الملاحظات الدرامية - كالحوار ، والتقاطع ،
والمرج ، وتعدد الأصوات ، دوراً وطبيعياً متميزاً ، يساعد على تنامي
الرؤية الدرامية العامة وتطورها في القصيدة ، والوصول بها إلى ذروة
التكثيف الشعري وفاعلية الأداء .

ومما استلطنا حول الرؤى والدلالات التي تفرحها قصائد هذ
الدويان فسوف يظل صلاح عبد الصبور في وثيقته الحزينة (أحلام
القارص القديم) شاهداً على عصره بكل ما يروج به من التحليل
والعشوائية والزيغ . وسوف تظل قصائد الديوان شهادة دالة لهذا العصر
وإنسان هذا العصر على السواء

مراجع البحث

- (١) صلاح عبد الصبور حيا في الشعر بيروت ١٩٦٩ ص ١١٩
- (٢) د صلاح فضل نظرية الكتاب في النقد الأدبي مكتبة الانجلو المصرية ١٩٨٠ ص ٢٩٣
- (٣) احمد مريد صلاح فضل ما جاء ظاهرة (التسوية) في نوازل اسلوبية في شعر سري هذ
قصود - يونيو ١٩٨٦ ص ٢١١ وما بعدها
- (٤) احمد ترجمه محمد عبد الله المشي هذه القصيدة عن الإنجليز ص مجلة الشعر ، العدد
الشمس - ديسمبر ١٩٦٤ ص ٨٤ - ٨٦
- (٥) محمد عبد الله المشي أحزان القاص - مجلة الشعر ، العدد التاسع ، ديسمبر ١٩٦٤
ص ٨٩
- (٦) د عبد الرحمن يوسف أصوات اللغة - الصبغة الثانية ١٩٦٨ ، مطبعة الكيلاني ص
١٤٨ - ١٤٩ بصرف بسم
- (٧) صلاح عبد الصبور حيا في الشعر - بيروت ١٩٦٩ ص ٩٩
- (٨) د صلاح فضل صبح المرافعة في الإبداع الأدبي - مطبعة مصرية العدد ١١
١٩٧٨ ص ٢١٢
- (٩) عبد الله ص ٢٩ ص ٣١١
- (١٠) صلاح عبد الصبور حيا في الشعر - بيروت ١٩٦٩ ص ١٠٠
- (١١) عبد الله ص ١١
- (١٢) عبد الله ص ١٢
- (١٣) عبد الله ص ١٤
- (١٤) د محمد مصطفى حنابلة القزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث - مجلة قصود - يونيو
١٩٨١ ص ١١٤

الإبحار في الذاكرة

وصيرة شاعر كبير

□ محمد بدوي

١ - ١

يتيح ديوان «الإبحار في الذاكرة» للناظر فيه - باعتباره آخر دواوين صلاح عبد الصبور - فرصة تأمل في صيرة شاعر كبير. راد مع رفاق له طريقاً صعبة، ملأى بالخطر والأشواق والمزالق، متعملاً فيها الكثير الكثير من العناء والعث. ولقد أفاء الشعر على عبه فوضعه موضعاً لا يؤمل فيه إلا محب واثق. على نحو جعل الشاعر يرى كل شيء يبدأ إلا مولاه الشعر، الذي سلم له من كل سعيه الخاسر. ولقد اكتملت رؤية الشاعر بصور ديوانه «الإبحار في الذاكرة»، وأصبحت بنية شعره في انتظار من يدرسها ويحللها. متوسلاً لذلك بأدوات البحث العلمي التي تتيحها إنجازات النقد الطليعي الحديث. والتي ترى في شعر الشاعر نسقاً علائقياً من التحولات المتشابكة، التي تسلم نفسها لأدوات النقد باعتبارها دليلاً بالغ المنطق. هذا الدليل المنطوق صعب المسالك لا يجمع نفسه إلا من خلال الكشف عن العلاقة الحميمة التي تسنط النص، وتتوسل بإجازات عم اللغة الحديث في الكشف عن القوانين الداخلية له، وصولاً إلى رؤية العالم World Vision الكامنة^(١) في طبقات النص، والمتجاوبة مع كليات القول الشعري

إحسان القصيدة - تجريدات. وسوف نتعامل مع قصائد هذا الديوان باعتبارها نصاً أدبياً واحداً. وعلى هذا فإننا نقسم الديوان إلى ست حركات، تمثل كل حركة أحد علاقات الديوان. وهذه الحركات هي:

الحركة الأولى: قصيدتنا «إلى أول جندي رفع العلم في سيناء»
«إلى أول مقاتل قبل ثراب سيناء»: علاقة الشاعر / الوطن
الحركة الثانية: قصيدة «الشعر والرماد»: علاقة (الشاعر / الشعر)

الحركة الثالثة: قصيدة «حوار»: علاقة (الشاعر / المدينة)

الحركة الرابعة: قصيدتنا: «شذرات من حكاية متكررة وحرية»: «إحسان القصيدة»: علاقة (الشاعر / المرأة)

الحركة الخامسة: قصيدة «الموت بيديها»: علاقة (الشاعر / الله)

الحركة السادسة: قصائد: انتساب، الخبر، الإبحار في الذاكرة، تكرارية، ليلية - تجريدات، علاقة (الشاعر / الآخرين)

ومن الواضح أن المحور هو «الشاعر»، وكأنه مركز دائرة تصحي العنصر الأخرى مجرد علامات تدور في ظلها

ومن المهم قبل أن نبدأ الحديث عن آخر دواوين الشاعر، أن نقرر - ردياً دي - أنه - أن هذا الديوان يجمع عدداً من النصوص التي تكون نصاً كبيراً أي بنية، وأن هذه البنية لا تخرج عن بنية شعر شاعر. منذ أن أصدر ديوانه الأول «الناس في بلادى» - فالاختلاف بين «الناس في بلادى» و«الإبحار في الذاكرة» - اختلاف دال على تحولات بنية واحدة، لا على اختلاف بيوي. ومن هنا يمكن القول إن نصوص الشاعر تتراكم لتكون بنية دالة، تحتوي على سق من القول، يفضي إلى دلالة محددة وأن هذه البنية تتضمن «الوحدة والصراع معاً». ولا يمكن درسها بعيداً عن سياقها الداخلي

١ - ٢

حتوى لديوان «المصادر في عام ١٩٧٩ من دار الوطن العربي في بيروت، على قصائد كتبت بين عامي ١٩٧٣ و ١٩٧٨، وهي قصائد تتفاوت في طولها وفي أهميتها، وتنضم سمات شعر صلاح عبد الصبور لتتفاعل مع هذه الحركة وحده وتعبيرات مجتمعة. وهذه القصائد هي: «أول جندي رفع العلم في سيناء» - «إلى أول مقاتل قبل ثراب سيناء» - «شعر والرماد» - «انتساب» - «حوار» - «الخبر» - «الموت بيديها» - «الإبحار في الذاكرة» - «تكرارية» - «ليلية» - «شذرات من حكاية متكررة وحرية».

الأصابع ، مطارد بلغة متاهيرية ، وهي لذلك غيا في رسم مكرر

الليل الليل يكرر نفسه

ويكرر نفسه

والصبح يكرر نفسه

والأحلام . وخطوات الأقدام . .

إن مأساة إنسان صلاح عبد الصبور تكمن في اغترابه عن نفسه وعن
الله وعن الآخرين . وفي قصيدة « الموت يسبها » من هذا الديوان . «
بصمتنا وجها لوجه مع هذا الاعتراب » ٣

نصنأ قصيدة « الموت يسبها » . مباشرة في عالم لأصورة بكل ما
فيه من غنى وثراء وتراكم . وعلى وجه التحديد في أسطورة شهيرة . هي
أسطورة أفرص لمشيئة الخالق التي استلهمتها قصائد فصحاء من قبل في
القرودوس المفقود لجيتون حتى العقاد وامل دنقل في ديوانه « البكاء بين
يدي زرقاء الخمام » . ونحن - في قصيدة الموت يسبها - نستغنى إلى
صوتين . أولها هو صوت الله . ونسبها القصيدة « صوت عظيم » .
وثانيها هو صوت آدم الإنسان . ونسبها القصيدة « صوت واهن »
ومن خلال هذين الصوتين تلوح لنا ثنائية صلبة تنسج - من
تبدلي - في الصوتين اللتين أخفها لقصيدة بصوتين
عظيم / واهن . بدنة هذه الآية بقرينة

والصحي

والليل إذا سجي

ما ودعك ربك وما قلى

ولآخره غير لك من الأول

ولسوف يعطيك ربك فترضى

ميرد « الصوت الواهن » مناسلا

أين

أين عطائي يارب الكون

هأنذا أنعز بين البابين

هأنذا أنسقط في المابين

قربت . فأعطيت

حتى بليت الشفتين عاء التسم

وأبيت الرخاد على الكفه

ثم صمت

أي أننا أمام درجتي يوحى إليه . « مسح صوره عضي مقدساً . باسم
قدس مقدساً لمحتظين مختلفين . هما الصحي والليل . مؤكداً « هذه »
أنه لم يودعه . واعداً إياه بالعطاء . وهذا الرجل . الذي يسمع صوت
الله للقدس . متعثر بين القرب والبعد . والعطاء والميع . وهو رجل
عد . أعني أن العلاقة بينه وبين الله هي علامة صد تحفته . ثم يشي عو
التصور الإسلامية . حيث الله قوة مدركة يس كمنه شئ . على
التقصير من الرؤية المسيحية التي جعلت العلاقة علاقة أب / ابن . عن

حاول هذه القراءة أن تتعرف على به هذا الديوان في سياق شعر
الشاعر . وهي لذلك تجهد في الربط بين العناصر الكوبية التي نصنها
الديوان وخصائص القول الشعرى . مع التمسك بأن درس « رؤية العالم »
لدى شاعر معطاء كصلاح عبد الصبور تتطلب . أول ما تتطلب . مع
استغناء غريب صبوراً وطويلاً لظواهره الخيالية وخصائصه اللغوية . مع
الكشف عن العلاقة الحدية بين القول وكلياته . وهي لذلك تفتي انتهم
المهايت للشعر والمرح الشعرى والكتابات النظرية حول الشعر لصلاح
عبد الصبور . إن الكشف عن « رؤية العالم » - هنا أرى - معاصرة
صعبة . لكنها محسوبة . وهي تفتي شكلاً زائياً من أشكال التحليل
الأدبي . إذ هي تتوسل من خلال علاقات النص إلى الموقف من
العالم . دون أن تعبر تحوم النقد الأدبي إلى محالات التحليل
السوسولوجي . وهي حين تتحرك من النص إلى معطيات علوم الاجتماع
والاقتصاد السياسي والتاريخ . تجد نفسها . ومعها الناقد . في منطقة
علم اجتماع الأدب . ومن المؤسف أن الأبحاث السوسولوجية . والسياسية
والاقتصادية في بلادنا ما زالت تتعثر . قابعة بتأثير عامة مما يجعل مهمة
علم اجتماع الأدب جد صعبة

ومن المهم أن نؤكد أن هذه الدراسة المحدودة تستخدم بعض متطلبات
أول درس رؤية العالم لدى صلاح عبد الصبور دون أن تزعم لنفسها
أكثر من ذلك

لا يقصص الديوان الأخير جديداً إلى دواوين الشاعر السابقة . ولا
يعني هذا أن الشاعر يكرر نفسه . بقدر ما يعني أن رؤيته قد اكتملت
وأصبحت محسنة القوام . بعد أن أصدر عدداً كبيراً من الدواوين
والمرحبات وكتب الدراسات والمخطوط . فقد استطاعت هذه
الإصدارات أن تقدم صانعا لرؤية تتميز بالأصالة والجدية . رؤية كونتها
تجربة عريضة ممتدة . متناسكة ودات حضور قوى في شعرنا الحديث
ول رأى أن الولوج إلى درس هذه الرؤية يسفى أن يتم من خلال باب
رئيسي هو « دات الشاعر » . قد تعدد المداخل وقد يحفظ النارسون في
كيفية اقتناص الدلالة المركزية لعبد الصبور . إلا أن تعدد المداخل أو
احتلامها بقوى في النهاية إلى الدات . ذات الشاعر المتصورة عن دوات
الآخرين . التي ترى العالم رؤية أصيلة لا تعتمد على معطيات العالم
الخارجي كما هي في تجسدها العيني . بل على ما تصوعه هي من صباغة
جديدة . هذه الصباغة الجديدة لمعطيات العالم والواقع . تنكر قانونها
الخاص . مسجلة عن قانون الواقع بقدر اقترابها من قانونها الداخلي . بيد
أن هذا الابتعاد عن قانون الواقع لا يعني إلا أنها « واقع مختلف » . وقد
يكون مصادراً . ومن هنا يمكن القول إن هذا الواقع المختلف عن الواقع
في شكله العمل المتعدد هو . على التحديد . موقف منه وشاهد عليه .

ولا تنلوه هذه الدات Subjoca^(١) - وعم تحيرها - قاهرة
قوى معوقات الواقع . كي لا تنلوه متسببه بتعال كوني . نصنها في
مسوى دات الله الخائفة . إن هي إلا دات إنسان مهروم . محدود

أو في حجر التوراة وشق الإيماء

أحيا لا أحيا

لكي أفرأ أنثاني كل صباح

وأجمعها كل مساء

أنحسها... أنحسها . أحمد فطلق الصفراء

(أند أنقى حياً حتى اليوم)

حتى ينقد برأسي الروم

أو الإغماء

لقد هجر الله عبده . وحتت عنه شمس عبوده . نذركة يده في
الظل . نجا حياة مفرقة من المعنى حق للحيدة . متوسمة بقطة صفراء .
منحبة في التوراة والإيماء . فيحدث انشراح الداحلي . وينقسم الإنسان
على نفسه

ماذا تبغى يا رباه ؟

هل تبغى أن أدعو الشر باسمه

هل تبغى أن أدعو القهر باسمه

هل تبغى أن أدعو بالأسماء الظلم . وتغلق

النفرة ، والظلم ، وسوء البية ، والفقر

الروحي ، وكذب القلب . وعدج للشطق .

والصليب ، ونزير القسوة ، والإسفاف العقل

وزيف الكلمات ، وتلقى الأبناء

..

لقد رفض آدم إصلاح عبد الصبور ، أمر به . إدا في إيماده بحاجة
صعبة وخطرة مع المناصر التي صنعت القهر والظلم وتنتق النفرة وسطع .
وعبرها من مساوئ الواقع وتجاوزات مؤسساته

«أخرج منها فإناك رجم»

أخرج منها فإناك رجم»

هرد ، الصوت الواهن»

فلمنى . فلمنى

زملنى . زملنى

وعبدنى بين حبلك وضمي فلا يجد .

الصوت الإلهي طريقاً لصباحي وعيوني

لقد شوهت الملائكة المقدسة ، وأخرج آدم من الجنة رجيماً معوناً .

وليس له من مهر سوى أثناء . الأرض . يجد في صدرها مبعث يهود

به من للصوت الإلهي الذي يضارده

وحين يلحق بعلاقة الله - الإنسان كل هذا القدر من التشويه .

بعض الإنسان في الأرض متفصلاً على نفسه . وحيداً متلفاً بأحرانه ،

يلقيه ضجره إلى البحر فلا يجد أمامه سوى أن يهيم للموح بأهاليه

الفصير النحولة . أو يقدم نفسه لأشجار الغابات قصاً . وعصر

عاصفاً ، واقتداراً ، يد أنه يستشعر ، إدا «يسط ظله في طله» . أن شيا

الزبد البيضاء تغتر مسمة في سحريه . وأن اشجار العبادات وحسن

للتوحد يتحدثان عن مبع أحباله . فيصرح

أن هذا المبع متميز إدا يتلقى وحياً من الله عن صديق وسيط . عن
طريق ملائكة مفا . دهمي . يوافيه في أعصاب النيل المسحور . وفي أله
كاللدة بزرعه من بين يدي «أدر الدوة» . يرعه ميوكة شبيب الروح .
ثم يحس به حتى يفتيه في بطن العار

وكلم أئمة في قراعة هذه القصيدة ، انصحت لنا الصورة رويداً
رويداً ، محس مع وسيط من الله يحيى في هيئة ملائكة ذي مقام دهمي .
إلى عبد يمشى «أدر النحولة» فيأخذه من بين الدامي ويلقيه في
«الغار» . وتتصححات العلاقة بينها عندما تقول لنا القصيدة إن المبع
يطول مكوته مرتعداً . متحيزاً أنه «سبي مسي» . ثم تسحقه الوفاة
التورية . فيجمعها سر محتوم بين القسرين
ثم يتحدث الصوت المعصم

وعلم آدم الأسماء كلها

ثم عرضهم على الملائكة .

فقال

أستوي بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين

فألوا

سبحانك . لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العزيز الحكيم

قال

يا آدم أنشئهم بأسمائهم ..

وهذه الآيات التي تقدمها القصيدة من سورة البقرة . تتحرك و
سباق آخر مختلف ، فقد بعد آدم أمر به وأحر الملائكة . وفي معرفة آدم
للأسماء . يؤكد أن الله محيط بكل شيء : (فلا أتأهم بأسمائهم ، قال ألم
أقول لكم إن أعلم عب السموات والأرض . وأعلم ما تبدون وما كنتم
تكتُمون) - ٣٢ سورة البقرة - لكن القصيدة تنف حد حجارة (يا آدم
أنشئهم بأسمائهم) لكي تصح آدم في صورة أخرى مخالفة لما جاء في السورة
لتربية . في القرآن قام دم في طلبه منه حائله ، فكانت معرفته بالأسماء
إشارة إلى قدرة الله وتميز آدم (وإذا قلنا للملائكة اسجدوا لآدم
لسجدوا . إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين) -
٢٤ / البقرة - وفي القصيدة يرفض «الصوت الواهن» أمر به رفضاً
مهدداً

لا لا

لا أنحر يا رباه

وكيف أنسى كل الأسماء

وآدم لا يرفض أمر به إياه وكبراً كإبليس^(٢) ، وإنما يرفضه لأن
علاقته بربه قد هضمت ما كان لها من قداسة بسبب تكوّن الإنسان عن
دوره . في المحبة الصريحة

فأنا صد زمان ، هد هجرني شمس عيونك

وألفت الظل الرواغ

أعني أحياناً تحت جدار التشيه

آه ضقت عالى ، بأكاديبى ضقت
لو يلقى على عني أحد الحباب
جل الصدق
أو جل الصمت

[فصلية الخير ص ٥٠]

٢ - ٤

ولو كانت سوداء كآية ، تنضج بالمرارة والحزن ، وتفيض بالخيبة والإحباط ، وهو أحياناً أداة تواصله مع الآخر ، الأداة التي تمنحه القدرة على صوغ شهوته لإصلاح العالم الذى لا يعجبه

٢ - ٣

كيف تكون العلاقة - في هذه الوصية - مع العالم ، المعبة . الشعر ؟ لقد فقد الإنسان ربه ، فواجه العالم وحيداً محملاً بمخطئته عصيانه ، فاقداً القدرة على الفعل . ومن ثم تبدل له المدينة قائمة سوداء مخطئة ، ترفضه وتوصد أبوابها في وجه الأعراب . إنها بالنسبة إليه مسرح فاعله المفرغ من الإنسانية ؛ مسرح يقهره ويشبهه ، فوضيحه محض قطعة من قطع المشهد في عروضها اليومية :^(٥)

نصبت مرة على مفارق الطرق

محدوداً أمرت أن ألق

أحلت شكل حجره

لليلة ، ليستريح ظهره لظهورها مسافر مرهق

وليلة لمركز الحاروب المزهو في مدى الأفق

على عظامى المكروه

رايته المنتصره

إن أشكالاً من القهر تجابه الإنسان ، كما أن مجارياً يجعل من عظامه شيئاً يمس فيه راية انتصاره . لقد تشبأ الإنسان فهو ملتبس الإرادة . مغلول اليد عن عمله أى شئ يحقق به ذاته الإنسانية . وما هو ذا بعدو مرة شجرة ، ومرة مرآة ، ومرة مقعداً ، أو مصعداً ، أو مكبراً للصوت . وهى طلائع تجذب مع دراسات علم الاجتماع الحديث ومع رؤى بعض الفلاسفة المحدثين - مما يروى في العصر تراجعاً عن قيم إنسانية أجهضتها سيادة الآلة وتنصمح مؤسسات الرقابة^(٦)

في هذا الإطار يبدو الزمن شيئاً بشاعرياً ، يتطلع الزائر والمزارع . ويعتدو الانفعالات منه شيئاً يقتربه من المستحيل . وليس أمام الإنسان سوى الحب الذى لا يفلت من يد الزمن الرهيبه ، برغم أنه الملائم الوحيد الذى يلوذ به الإنسان . أما الشعر فهو الشئ الوحيد الذى يحقق للشاعر بعضاً من عزاء عن جفاف العصر واغتراب الإنسان ، فيه يتواصل الشاعر مع الآخر عبر لغة مشتركة . وبه يمج الإنسان للإنسان شيئاً من جسمه ، به فعالية مركزية للشاعر ، صوته وظله في ركاب الأيام المتشابهة للمعنى . الصائغة الأسماء ، ولتذكر أن الشاعر يقول عن شعره في ديوان «أقول لكم»^(٧)

لم يسلم لي من معنى الخاسر إلا الشعر

كلمات الشعر

عاشت لتهدمن

لأفر إليها من صعب الأيام نصبي

وإذن فإن شعر ملاده من صعب الأيام . يمر إليه حين تدهمه أشياء العدم انفسه . وهو لشيئ الذى يستطيع بواسطته أن يجيىء تذكاراته حتى

وإذا كان الشعر يخلق العالم الذى يمر إليه الشاعر ، لا تبدأ به من جهامة الواقع . فإن ثمة سبباً موصولاً بين الشعر والحب . ومعنى آخر نستطيع القول : إن الشعر مرتبط بالحب . وفى فرحة الحب يتقدم الشعر . فيصحب شكري حبيب ومرسى أنى نغربه إلى حزن والفرح معاً ، أنى يضحى معبراً تعبر عليه ذكريات الشاعر السوداء ، وهمومه وأشواقه حين كان عياب الحب يعنى حضور الرماد

وى لى حب يسود امساح الصوى وتفرق الحية بالنفسم ، ويقترب الكشف بالإحلاص والحضور ، فاد بالعاشق يهتف رلى .. ما هذا المنور . وسبق الحب عادة طفوساً تشبه انطقوس الدبية . يتنهل فيها العاشق متوجهاً بالدعاء إلى أشياء العالم .

ياليل ... ياليل ... ياليل ... ياليل

فاوى أيا العبات العضية

يا نجم الليل

يا نجم الليل ، امسح ظهري بأشعثك البيلورية

حتى أهدو مصقولاً في آخر هذا الليل

حين تلامسى إصبعها الوردية

ويقدر ما يحمل حديث الشاعر لليل من خلائع ، تومى إلى شوقه للتواصل مع مجرد . فإن هذا الحديث ينشئ بغيره الذى يصل إلى حد تشويه ، إذ تدهمه الأقدام والأفكار المسجبة ، ويصبح الحب عاب تواصلاً إنسانياً ، بعيداً له نصارته . على أن هذا الحب يصوت على تصاد جلى ، إذ العاشق يواجه الفرح ، وهو يشعر بالحزن والوحدة ، أو على حد تعبير القصيدة (وحيدا حزينا أواجه عينيك ، وحيداً حزينا أواجه كفلك ..) . وحيداً حزينا أواجه فرحة حلك ..) . إن الحب يحمل جرثومة هلاكة ، إذ أنه - شأنه شأن كل شئ إنسانى - تحوطه علاقات وشروط ، لا يستطيع الانفعالات من إيسارها ، وهو إذ يجهد لتجاوز هذه العلاقات ، فإنه يخوض معركة رهيبه . تنتهى دوماً بأن يعمل صحت العلاقات بقى أنماطه ، وهذا معناه أنه يصطبغ بلون ظروف نشأته ، ويتأثر بمكائبات الحزن . وطبيعة الظروف التى جتمعتها معاً . في ديوان سابق كان الشاعر يرجع إصداق الحب إلى الرمان ، أى عصره . وصيغت حتى جمعت الحب بختنق بالعطانة . لكن ترى أيطمع الشاعر إلى شكل أرقى للحب . يحاور به هذا اللون من الحب العصري . ثم أنه ينحى إلى شكل آخر مختلف . يكون فيه الحب نظرة . فاستامة . فسلاء . فكلامه فوعده فلقاء ؟ لا يهلم ديوان الإبحار في الذاكرة بجات من هذه الأسئلة ، إذ الشاعر قد طرحها في وقت سابق . كان فيه العاشق وفى فتيان يقره في الحب ، وشجاعة قلبه مروية ، أما في هذا الديوان فهو يتحدث عن الحب المجهض . وكأنه الطبيعي أن يجهض الحب ، ويختزل في قصيدته صغيرة بعنوان «إحسان القصة»

وتعرفنا ...

لا تسألني : ماذا يحدث للأشياء

إذا تصدع

أو للأصدقاء

إذا نهوى في الصمت المنزع

إن حب - وإن كان ملاد المهروم في شعر صلاح عبد الصبور - لا يستصعب - نعمد أمام ربح انقصر المدة - فيحسر مأوه ولا يبق ثلاثه سوى انتعاش الذكرى ومعاناة الإبحار في الذاكرة - حيث يجاهر شعر بالعيب - والصوت الأمر له - أن يقدم مرثاه للشعر العاصب - فلا يجد مناصا من العودة - مرتليا أودية الحكمة - لا تبحر في ذاكرتك قط -

وإذا يحور شعر أن يمارس وجوده في الحب والشعر - لا يبقى له - لا مشعره نجده الوطن^(١) (الذي يتبدى في هذا الديوان - علاقة رومانسية عاتقة) - حتى نلف عند الحب المعاصر استحي - إذ ذلك لا يكون هناك سوى باب واحد يمكن أن يلحه المتعب الضيق الأمان - هو باب الله

يارب يارب

أسقبتني حتى إذا ما مشيت

كأسك في موطن إسراري

ألزمتني الصمت - وهذا أنا

أهض هوقا بأسراري

وهكذا يسمى - الإبحار في الذاكرة - لتغلق الدائرة - ويشير إلى أن الشاعر يرى التاريخ دائرة مركزها الذات - تبدأ بالقرار من لغة لتتعلق بالعودة به

١ - ٣

ينحني صلاح عبد الصبور في آخر دواوينه عن عدد كبير من وسائله التصويرية التي أنفصها في دواوينه السابقة - مكثفيا بعدد محدود منها - مما ثبت نجاحه وداع وانتشر - على أن كثيرا من الوسائل التي تحملها - تمثل - في نظري - أنصح وسائله التي حركها وطوعها لرؤيته - ويكن أن يعرف أن من هذه الوسائل وسيلة مهمة كالقناع - وهي التي استعملها الشاعر من قبل في عدد من قصائده المدوية - «كأنك عجب بين الخصب» - و«مذكرات الصوفي بشر الخافي» في «أحلام القاموس القديم» - وبعض أعماله المسرحية الأخرى - وكذلك تحمل الشاعر عن القصيدة ذات الأصوات المتعددة - وهي التي تضم أكثر من صوتين - وكان قد بدأها في «الناس في بلاد» في قصيدة «رحلة في الليل» - ووصل بها إلى ما في قصيدته «الظل والصليب» من ديوانه «أقول لكم» - وهناك وسيلة أخرى كانت قد بصفت في قصيدة «المرأة والشمس» من ديوان «تأملات في زمن جريح» - وأغنى بها المفارقة التي تتكئ عن التورق بين الشمس والمرأة - إذ تتوازي حركة المرأة مع حركة الشمس في سبوت رمزي يترر أقول امرأة وحيدة عجوز

ومما في - ديوان - الإبحار في الذاكرة - هو أكثر دواوين الشاعر عناية - وأكثرها تنصافا مدته - ولا يعني هذا أن القصيدة مستهجن الديوان الأخير ولدينا وبين السبعة عليه - ويكاد يعني أن الشاعر قد اقتصر فيه على عدد محدود من الوسائل التي مدعها أو استعارها - وهذا الانقصار مرتبط بالحركة الأخيرة من تحولات السيرة الشعرية لديه - إذ يمكن القول - إن شخص جرحى في هذا الديوان على أن سادته القصيدة العاشرة - وهو بقية هذا السيل بعد عن الوسائل لتسليطه على مثل أحد مشرب به - كنية المتداخلة - التي تلبس ووهبت في درون في الحركة السيرة من تحولات السيرة الشعرية في ديوانه «الحارس القديم وشجر الليل وتأملات في زمن جريح» وفي مسرحياته الشعرية جميعها

٢ - ٣

يقدم الإبحار في الذاكرة عدد موعلا في مدته - فهو أكثر دواوين صلاح عبد الصبور إيقاعا في عالم خاص ذلك - يبدأ من ثمرة العلاقة بآفة ثم مواجهة العالم الموهوم الذي لن يبرأ - وإذا كان الإنسان في وضعية ضلالتة وشغافته يجار حالي الموت - فإن ذلك ينبغي ألا يهدم - فقص أن الشاعر يرى الموت حلا - إنه يجار طالبا الموت حين تعجز دونه السبل - وتقتل الوضاعة - ويصبح جهد الإنسان في الانفلات من الوراء - لا حائل منه - هنا يأتي الشعر باعتباره سيلا يحقق به الإنسان توارثه - لأن الشعر قادر على اقتصر لحظة التي مضت فأصبحت غير قابلة للاستعادة وهو لا يستعيد اللحظة الماضية محسب - بل يشبها وينتدب محسود منجس باخاء - إن الشعر أسير ذكره التي يأتي جهاد من كثر - ذكرى تتبع في رسم مر^(٢) ومن هنا فهم أنسر الكاس في سيادة الفعل الماضي - الذي يمكن الشاعر من الاستحضر والتفرغ في تذكاراته عن - شعر لا يمتد ذكره وحسب - بل يبحث ذكره الخاصة - التي يكون له - هو محور رسم - فيصبح ضيق أن يتوجه بحسب في شخص - هو القارئ التحلي - ويصبح طبعيا أن تكثر «أنا» التي تستدعي «أنت» في محاولة للتواصل مع الآخر - وهذا ما نلحده في قصيدة «الإبحار في الذاكرة» - حيث يظل الشاعر - سرد حدث مصي حين تأهب للرحلة في ذاكرته - وفي آخر القصيدة - يعبر بخطاب من «الحدث» في القارئ التخيلي - إلى شخص متعين - يصعد به بقوله - «لا سحر في ذاكرتك هذا» لا سحر في ذاكرتك هذا - وهو الأمر نفسه الذي حدث في نهاية قصيدة «تكراريه»

لا تبحر عكس الأفكار

ولسقط محلا في التكرار

٣ - ٣

وإذا كان شعر بنجده شعر قصيدة «معدود ملاد» - من صاحب الأيام المضي - - وقد كان شعر يربط محاولة شاعر مع الآخر في هذا كثر «أنا» التي حدثت شاعر قصيدة - ويبدو أن اتحاد القصيدة -

ها أنت تعود إلى

أبنا صوتي الشارد زمنا في صحراء الصمت الحرداء

با ظل الضالع في ليل الألفار السوداء

يا شعري الناله في نثر الأيام الخشابة المهي

الشائعة الأسماء

وأداة بدء - هنا - أداة بناء معانة ، فهي ترتبط بتنادي - غالب ما

يكون الآخر - فتصبح المقابلات بين أنا / أنت ، صوت / صمت .

ظل / ليل . شعر / نثر . مع ملاحظة أن أنا القصيدة في النثر

تستدعي أن تلحق بأداة الإضافة بما هو خاص بها . فتؤكد الآن وتبرر

بذات

صوتي

ظل

شعري

ومن المهم أن نربط بين أداة النداء وبين التوق إلى التواصل 'خرج' ،

لأن سجدها مستعارة من أدوات التشكيل الخيالي-اللفظي لـ (كلودي كروف)

مواهب خاصة (١٠)

باليل .. باليل . باليل

حجرا صوباً منصوداً كنت

ولنا حسن الصنعة

حسن السميت

عبرت في آلاف الأقدام الممجة

أقدام الأفكار الممجة

فتأكلت وشهوت

باليل .. باليل .. باليل

داويي أنها الغيات الفضة

برحبق الأنواء الفجيرة

ياحجم الليل !

يا نجم الليل ، امسح ظهري بأشمتك البلورية

حتى أبدو مصقولاً في آخر هذا الليل

حين تلامسني إصبعها الوردي

معنى برعم من عتوب الشاعر وشعوره بالانهاك والتأكل . يتحدث

إلى نفس في سياق نبلي . وكأنه يدرك أن الليل صديق العراء والتصميم

والعشاق وهو يسجدور تشوّهه وتأكله فتأهب للقاء المحبوبة ، حريصاً

على أن يبدو مصقولاً في عينيها

وقريباً من أداة النداء تبرز صيغة 'ترك' ، ترى ' التي تتكرر في

القصيدتين لأولين من الديوان . والفصيلتان رسالتان من الشاعر إلى

مقربين مفرقين لا يعرفهما على مستوى العلاقة الشخصية ، فتجني صيغة

'ترك' ، ترى ، لتعظم الحاحر المائل بفعل العلاقة المفقدة ، ومن خلاها

تشكل الشعر من الانكسار على وعيرة بخنجر . معبود عنه تجدهم

الغبي

وصيغة 'ترك' . ترى ، وإن كانت تسي عن محاولة للتواصل مع

الآخر . معطي مدافقاً استقصائياً - إن جاز التعبير - والاستقصاء مرتبط

بالنوع في الأدب . ويشي الاستقصاء وهو يقرب ما يصعب

الاستقصاءية لفراد واضحاً

توى لربعت شفاهك

عندما أحسنت طعم الرمل والخصاء

بطعم اللدع مبلولاً

وماذا استطعت شفتاك عند القبة الأولى

وماذا قلت للرمل الذي ترثر في خديك أو كفت

حين اهترت تمسحاً وتقيلاً

على أن غلبة الصيغ الأسلوبية مبنية على حضور بدات . لا يعني أن

الديوان يقطع الصلة بوسائل معبرة برزت في دورين سابقة . كالتصبيه

الحوارية . واستلهم التراث . بدءاً من لامية شعوبية حتى المستوى

الأسطوري ، فقد حاولت هذه الوسائل مع البنية الموعظة في بدات .

وشاركت في تشكيلها مشيرة إلى أن التجاوز بين الوسيلة الخطابية وبين

القول الشعري حتمي . وهذا ما يفسر تحلي الشاعر عن كثير من أضح

وسائله وأكثرها صافية

٤ - ٣

في هذا أصل إن -اية هذه محاولة . ثنى حاولت أن تتحرك في

إطار شعر صلاح عبد الصبور ، مختصة في المقام الأول بدرس بنية آخر

دوريه ، لإحار في بذكره . عني أن هذه المحاولة لا تزعم لنفسها

أكثر من تقديم نقاط لرؤية عام . تلك الرؤية التي تتسم بتركيب

والتعقيد وتصارع العناصر ، على نحو يجعل اقتناصها وتبين بسفها في

صفحات قليلة عملاً صعباً محاطاً بالمخاطر

وفي رأي أن شعر صلاح عبد الصبور يشكل بنية من التحولات

وإذا لم يكن من الممكن هنا الحديث عن هذه التحولات ، فإن الدقة

يحد منه مصطراً إلى إشارة عريضة . ليسى بفارئ لربعت بين

الديوان - موضوع الحديث - وبينه الدورين

على أن نرى تراكب السق وتداخل علائقه ، يقتضي - أول ما

يقتضي - المكوث طويلاً لدى الخصائص الأسلوبية ، بعض وكيفية حواره

مع بناءه على المستويات كافة وفي هذا الصدد أكتفي بأن أتأمل مدى

تدنى 'البدات' في حقول الدلالة والعصاء الشعري . دون أن أستطرد

فأحدث عن 'جاليات النص الأدبي' في شعر صلاح عبد الصبور^{١١}

ويبقى شعر صلاح عبد الصبور - بعد ذلك كله - يستقر بحمد

الدحول إليه ، ومحاولة اكتشاف سرر هذا البناء الشامخ الذي أسسه

تشكيل وعاءاً يوقعا ويزان . وحين حساب . . .

وما الصفحات التي كست . مدى . . . من حمة غير

الناء

الهيئة المصرية العامة للكتاب

مجموعتنا تحت إشراف من الكتب الجديدة

تقدم

أزجال بيرم إترنسى
دراسة فنية
يسرى العزب
١٩٠٠

ب. ب. سنو
والثورة العلمية
محمود قاسم
١٩٠٠

ابن رشد
تأليف كتاب العبارة
محمود قاسم
١٩٠٠

روائع
جبران خليل جبران
النبي
• رمل وزيد
• عيسى بن إدنان
• هديفة النبي
• أرباب الأرض
• ثروت عكاشة
١٩٥٠

الماضي المحي
تأليف د. إيجاريس
ترجمة: شاكرا بهيم سعيد
١٩٣٠

سارتر بين الفلسفة والأدب
تأليف: موريس كراستون
ترجمة: محمد عبد النعم بجاد
١٩٧٠

مأساة الوجه الثالث
من
أحمد مظهر مصطفى
١٩٨٥

الموسيقى في الحضارة الغربية
تأليف: بول لاهوتز لادغ
ترجمة: أحمد مظهر مصطفى
١٩٧٥

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

صلاحي عبد الكليم

في المنحرب

مُشاربة أوليت^٢ : لبحر^٣ة النص

□ محمد بنيس

الكتاب من روبرت رستني

- ١ -

هو الموت إذن ، أربعة شعراء عرب غادرونا هذه السنة . الشاعر الفلسطيني أبو سلمي ،
والشاعر المغربي عبد الشيد بجلون ، والشاعر السوري بدوي الحبل ، والشاعر المصري صلاح
عبد الصبور . جميع هؤلاء الشعراء تمكنوا أخيراً من التحديق في الموت ، تبعاً للأملولة الصقلية
« الشمس والموت » . ها هو مالا يمكن التحديق فيه ، . حدقوا ورأوا ، لكن هل رأوا شيئاً أكثر من
غياب الضوء من أعينهم ؟

بني كل واحد من هؤلاء الشعراء أتاني بأسئلته ، ثم انحروا جميعهم سؤالي رئيسي : ما مصدر
الشعر ؟ ما علاقة الشعر بالحياة والموت ؟ سؤالان يطرحهما منتج النص (شاعر ، كاتب) لتحديد
موقفه من الإنتاج النصي في لحظة تاريخية ، ومن الواقع المعيش الذي يحيا شرائطه مدعراً أو
منسلماً

هو الموت إذن ، ولا رثاء ولا بكاء . كل فصل بين الحياة والموت يظل رؤية ماثوية ، متعالية ،
لاهوتية ، والمهم هو كيف يستحق موتاً في الأموات - كما يقول عبد الكبير الخطيبي . لما يزال امرؤ
القبس يفعل في الشعر العربي المعاصر . وحضوره في وعينا ولاوعينا الشعريين يملئ كل قراءة فطرية
وهؤلاء الشعراء الأربعة لم يموتوا إلا بالمعنى اليتافيزيقي للموت . ولكنهم ما يزالون أحياء على لساننا ،
كل واحد منهم يشكل خطأ من عذوبات جسدنا ، لا أحد يمحوا الآخر .

اصدااء الشعر العربي لصلاح في الشعر العربي المعاصر . إلى ما أسميه بـ
« هجرة النص » ، من الحساسية والوعي التمييزيين . ودفعاً ، إلى جانب
السياب ، والبياتي ، وحليل حناوي ، وأدوبيس ، للمعامرة ، كإحدى
قواعد التعبير والتجاوز . وفي الوقت نفسه محاذ مائة وخمسة

أتاني بني صلاح عبد الصبور ، صادقت أستاذتي ، وعدت إلى
يوم نعرفت على شعره ، صحة أصدااء الشعر المعاصر في قاس ، ونحن
مشغولون بما يطرا على حساسيتنا بالذات والعالم . هذا الطارئ الذي
عتمل في الذاكرة والعجيلة والحسد بصف صامت . عدت أيضاً إلى

- ١ - إذا كان النص يجيب عن سؤال فئة اجتماعية في فترة من الفترات التاريخية . وفي مكان محدد أو أمكنة متعددة
- ٢ - إذا كان النص يجيب عن سؤال مجال معرفي أو مجالات معرفية . مؤطرة . أو غير مؤطرة . زماناً ومكاناً .
- ٣ - إذا كان النص يجيب عن سؤال تاريخي أو حصري
- ٤ - إذا كان النص يجيب عن سؤال جميع هذه المجالات أو بعضها دون البعض الآخر

سُئِلَ هنا بقصد إعطاء الجاذب . وما يساعدنا عليه حصر هذا البعض من سمات القانون العام هو مقارنة كيف يهاجر نص ما ليصل نصاً آخر ؟ متى يمكنه أن يتحرك في هجرته دون مقاومة النصوص الأخرى المصادرة له ؟ ما زمن هذه الهجرة ؟ هل يمكن تحديد مساحتها ؟ ربما كانت هذه الأسئلة تصح إشكالية لها جذورها في حقل نقد النقل ، أو تأمل القراءة لذاتها باعتبارها طموحاً للاقتراب من العلم الذي يسمى هو نفسه لاكتساب ما يميز الأدب من تأمل مستمر في ذاته على حد تعبير رولان بارت : « لنقل بشئ من التحريض . إن المعرفة العنيفة ربما كانت تهجد للحاق بالخطاب الأدبي ، فبيدا عن لوغاريثمات نعم . وحذلقات الأدب ، نجد هنا نزعة درامية واحدة تمثلك هذا الخطاب الإنساني الذي هو مجرّشاً فشيئاً على تأمل ذاته في اللحظة التي يريد فيها تأمل العالم »^(١)

ولا يمكن أن تكون فاعلية النص الأساسية . أي خاصية نسبية النصية في علاقتها الحدية مع البنية الاجتماعية - التاريخية . ومن ثم يتضمن النص سلطة أو لا يتضمنها ، بمعنى أنه يتوفر أو لا يتوفر عن إرادة الفعل والتعامل . وهجرة النص أساس لكل فاعلية نصية . وعبر كل فاعلية اجتماعية - تاريخية (سلطة النص على النصوص الأخرى . وسلطة النص على القارئ . وسلطة النص على الطبيعة) . و٣ . يتحول «النص المهاجر» إلى «نص غائب» . تتمكك دراهه لتتركب مرة أخرى وفقاً لقوانين أخرى ، في نصوص تتسع بحسب مدى سلطة النص ، ووفقاً لإمكاناته في الهجرة وقدرته عليها

٤ -

لنحاول الآن تسييج الدلالات الأساسية للهجرة في الحقل اللغوي . جاء في «لسان العرب»

- «المجر ضد الوصل . هجره يهجره هجراً وهجراناً صرفاً . وهو يتهجران ويهاجران ، والاسم الهجرة
- «والهجرة والهجرة . الخروج من أرض إلى أرض . قال الأزهري وأهل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من ناديته إلى البلد ، يقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك ؟ وكذلك كل من هجر بيته متعل إلى قوم آخرين يسكنه
- «ولقيه عن هجر . أي بعد الحزن وحوله
- «ويقال للهجرة الطويلة - دهرت الشجرة هجراً ، أي طويلاً وعصماً

يتدرج استمالي لمفهوم «هجرة النص» ضمن محاولة تيسير حقل مفهومى كنت شرعت في الاهتمام به سابقاً باعتبار مفهوم «نقل هو النص الغائب» الذي نجس في حصيصته الإخراجية من حقل ممارسة قراءة مستوى أساسي للخارج الداخلي من خاص شعر الشعر المعاصر^(٢) . ثم تأكدت فاعليته عند قراءة قصيدة أدونيس «مراكش فاس» والتمعاء يسبح التأويل^(٣) . وإذا كنت أوصحت في تلك المرحلة عنقه هذا المفهوم بما قامت به جوليا كريستيفا أساساً . وطوبوروف وحن بوى هودين أيضاً ، فإنني سأحاول هنا تجريب «هجرة النص»

في الاهتمام إلى مفهوم «هجرة النص» فلم يبق في حقل ممارسة نظرية محددة ، يرى إلى النصوص في لا تاريخيتها ولا مكانيتها . كان هذا لاهتمام نتيجة تأمل الوصف التاريخي للنص الشعري المكتوب بالعربية المعاصرة في المغرب ، وما يشيخ بهذا الوصف من موقف مشرق . له امتداد تاريخي ، وهو محدد في إلقاء التجربة الشعرية المغربية . قديتها وحديثها . وموقف مغربي لا يقل بعداً في الزمن عن الموقف المشرق وهو مبرسج في شكوى المغاربة من اشتراك «لماذا يهاجر النص الشعري لمشرق إلى المغرب ، ولا يهاجر النص الشعري للمغرب إلى المشرق» هذه هي الإشكالية . ويرى كاتب طبعها تبدل اليوم بظلم . ولكنها قائمة في حقل لغوية «معاصر»^(٤) . ويدعو أن طرحها في حقل «مستقبل» في ظل الانعزال . ويمكن للطرح المغربي . على عكس ذلك . أن يساهم في تجنية حملة من أسرار التاريخية واللغوية والحصارية . بل يمكن لهذا الصرح أن يمتد على سنوات هزات حدى لمرآة تاريخ الأدبي والثقافي ليس هذا اهتمام مفهوم بقصد ادعاء بلورة مبحث . ولكنه قد يكون أنحداً مورياً لإشكالية تاريخية . دون أن يقصر عليها وحدها

٣ -

بيبي معذور في نص أن يكون فاعلاً خارج إنتاج ذاته . ومتوجته . وهذه لفاعلية توجه من حقل القراءة ، لأن النص حين يفقد قارئه يتعرض للإلغاء . وحتى يكون النص فاعلاً ، منتجاً لذاته باستمرار . أي مقروءاً . فإن عليه أن يهاجر بين أنظمة هي من طبيعة دليل إنتاجه (دليل لغوي . موسيقى . مرسوم ...) باتجاه تحقيق سلطته ، بل إننا نجد خصوصاً (خاصة وأن مفهوم النص لم يعد مقتصرًا على المنوع ، أليس) تمتد هجرتها تتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دلالتها الخاص بها لتتحقق أنظمة دلالية أخرى . ويحصل هذا عند الانتقال بين لرسم ولغة والموسيقى والمعار والرقص - تمثيلاً لا حصراً . وهي هجرة معروفة عبر مظاهر الحركات ومراحلها ، بعيداً عن كل أصولية معاصرة . ترى إلى التاريخ في واحدته ومعقولة تعاقبه . أو إلى العالم في اشتغاله الوهمي - إلى شرق وغرب .

إن هجرة النص شرط رئيسي لإعادة إنتاج ذاته . تمتد عبر الزمان والمكان . ويحصر ثوابت النص فيها لمميزات دائمة . وعلى الرغم من أن حصره . بل بعد بالقانون العام لهذه الهجرة في الممكن حصر بعض من سماته في الشروط التالية

وهذا المنجز من هذا - أي أطول منه وأعظم - وخلة منهج
ومنهج طويلاً عظيمة - وقال أبو حبيبة : هي لفظة الطول
والعظم

- «ومع منهج» وهو الذي يتناغم الناس ويهجون بدكره أي
يتنغمونه

- «عان» وسمعت العرب تقول في نعت كل شيء حذر حذو في المنام
منهج

- «ومع منهج» وكش منهج - حسن كرم

- «والمنهج» المنهج الحسن من كل شيء

هذه الدلالات التي سبجها في «اللسان» تقدم لنا تحديداً لمراد
تباعدت انبعاثه ولربما تكاملت - وهي تنقسم إلى مجموعتين داليتين -
أولاهم متعلقة بالإنسان والمكان والزمان - وثانيها خاصة بالحيد من
الصفات - وأصيف ترابطاً لوجدتين لغويتين لم تتممهما بعد في العربية
(ولا أدري هل هذا الترابط موجود في غير العربية أم غير موجود) -
وهو «هجرة النص» - مستعملاً إياه في حقل ما وراء اللغة - تعلق عليه
المصوغتان الداليتان المصورتان في المعجم - وفي الوقت نفسه يمسحنا
مجموعة ثالثة - وهو العمل والتعامل في القارئ والنصوص الأخرى
ومعها (لا ذكورة لها ولا أنوثة - فالنص في هذه الحالة يحتج بالمتلقي
بمعنى (صاحبه) ويهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بعد هجر) -
وله سلطة (صفات جيدة) على أن هناك قلباً في هذه الدلالات -
فهجرة الصاحب عودة إنتاجية - والهجرة في المكان كانت وما تزال تتم
في إطار حضاري - وتتجه من الأدنى إلى الأعلى - والمهجور في الزمان غير
محصور في حيز - وتتحول الصفات المعجمية عن مواقعها في حالات
النص

- 6 -

قد يتضح هذا المفهوم قليلاً من خلال التحليل - للتحريب في
مستوييه الفعل والتعامل في القارئ والنصوص الأخرى ومعها

أ / القارئ

كان ذلك في أوسط السبعينات - ونحن «عصاة» شعرية نثري
بندار الشباب باسطحاء في فاس - يؤلف بيننا بحث عن الكلمة الأولى -
محتزلاً أكثر من سؤال اجتماعي - تاريخي حول التحرر والتقدم قريبي
كنا بعضنا من بعض - نتعلق حول الموسيقى الكلاسيكية - نصت ونقرأ
ما يمكن أن يهجر السمات العامة لحساسيتنا التي بدأتنا تشربها عبر
دورتنا «دموية» - فالشعر الذي تلقيناه منذ الصبا اعتقد فاعلة احمرار
الحسد لم يكن وحيداً في المغرب ولا في بقية الأقطار العربية - أما
الشعر العربي المعاصر فقد ظل بعيداً عنا بحكم عدم توافره في النتائج
لوطي - وعدم وصوله من المشرق بما يكفي للتعرف عليه - فأردت
«الملائكة» مراراً قبالاً؟ كلما حاولنا الاقتراب من أجوبتها ابتعدنا عن
أصلتنا - ومع ذلك كان ما ينشر من نصوص في الصحافة الوطنية أقرب

الشعر إلينا - هذه النصوص كانت مرتجاً من الشعر العربي المعاصر في
المشرق والمغرب - لا - بل أعلياً كان مشرقياً - في أواسط ١٩٦٥ تعرف
على علة (الأحاب) - وفي نهايتها وبداية ١٩٦٦ طاحنا وصول
الدواوين - إلى سوق المدينة القديمة بالطالعة الصغرى - وهو يومها أهم
سوق للكتب العربية بفاس - كانت الدواوين الأولى لصلاح - «أحلام
القارص القديم» - «الناس في بلادى» - «أقول لكم» من بين
الدواوين الواصلة - إضافة إلى جملة من كتب جان بول سارتر - والقاسم
المشرك بين كل هذا هو «نظرية الالتزام» من ناحية و«لا عذاب» من
ناحية ثانية - شرعنا - من خلال القراءة - نستحضر اللحظة - بحر من
جسد إلى جسد - ومن رسم إلى رسم - محققين بكل الأحكام المصادرة
التي طارد الشعر العربي المعاصر أو هناك هتف - هذا جونا -
هتفا أيضاً - هذه حقيقة رافقنا لصلاح - وباحبين - وبابدر - وب
عبد الوهاب - مسحوا أعصابنا المتلاشمة - استندوا هذه العين العمياء
وأنت أيها الشعر طرّح بالذاكرة ! رُبُّ مَعْنَا ! وسفر برعشت -
للحكم المعابر - شبه محوير كنا - ولأفق لتجربة

«لا» لا تنطق الكلمة

دعها بحرف الصبر مسهمة

دعها مدممة على الحلق

دعها مخرقة على الشدي

دعها مقطعة الأوصال مرمية

لا تجمع الكلمة

دعها رمادية

فاللور في الكلمات ضيما

دعها غمامية

فالحصب شردنا وجوعنا

دعها صديمية

فالشكل في الكلمات نوحا

دعها تروية

لا تلق نبض الروح في كلمة (١٥)

هاجر إلينا عبد الصبور - إذن - حين منحنا جواباً نجحت لنا فيه
«الحقيقة» - جواباً عن «من نحن» و«ما شرطنا الإنساني» - وبكر
هجرة صلاح إلى القارئ المغربي - وخاصة إلى الفئة الشابة المثقفة -
والمحيرة في أصولها الاجتماعية من الرجوازية الصغيرة - لم تتم من خلال
الحوار الفكري - الأنطولوجي والاجتماعي - التاريخي - بل من خلال
العلاقة الجدلية بين الحوار الفكري والحوار الشعري - فحسب كما يبحث
عن الكلمة الأولى

عناصر متميزة هاجرت إلينا - هضعت فينا وتماثلنا معها

(أ) لغة النصبة (عجواً - إيقاعياً - بلاغياً)

(ب) رؤيته للإنسان والعالم

(ج) تدميره للتقليد الشعري الرومانسي - لغة ورؤية

هذه العناصر المتواشجة يتي في «دواوين» ثلاثة أولى - وهي

حقه في اختيار نبط آخر للحياة ، ومستحقاً للمطلب الشعبي في التحرر من أخطأ الهيمنة وشرائطها التي تمس المجموع في مصالحة الأنية وتاريخه

لقد خلفت من الشعراء هاجر صلاح ، لا جميع الشعراء في المغرب ، ومن الصعب القول بأن هناك واحداً من شعراء هذه الفئة لم يهاجر إليه صلاح نصياً ، فجميعهم قرأوه ، وأعادوا كتابته ، في فترات وفي قوة تتفاوت قليلاً أو كثيراً ، في مصر أو المغرب (درس كل من إبراهيم السولامي ومحمد الخمار (الكنولي) في مصر) ، بل إن هذه الهجرة امتدت ، بقوانين تغاير التي امتدت بها إلى الشعراء المعاصرين ، لنصل الشاعر علال الفاسي الذي تبدلت موقفه الشعرية ، دون أن يبور هذا التبدل وهذه المواقع توجعاً شعرياً يجادى إشراقة السياسية ، وهي نضج تاريخ المغرب الحديث

على أن هجرة نص صلاح عبد الصبور إلى شعر هذا الجيل لم تتجلى بصوتها البعيد لدى جميع الشعراء المعاصرين في المغرب ، جماعه محدودة هي التي يمكن رصد حدود الهجرة إلى مثبها الشعري ، وهي تنأى من عبد الكريم الطبال ، ومحمد الميموني ، وأحمد الخومازي ، ثم عبد الرفيع الجوهري بلوحة أدلى قد تكون قرية من مستوى علال الفاسي

أقول مع «جولدمان» إن دكل فئة تربو بامع إلى معرفة وقها بطريقة ملائمة ، ولكن وحيها لا يمكن أن يدبب إلا إلى الحدود القصوى للمسجمة مع وجودها^(١) . وهل الرضم من أن جولدمان يصدر هذه الملاحظة الرئيسة في أثناء حديثه عن مفهوم الوضوح يمكن بثته من الغثات الاجتماعية ، فإن من الممكن محبها على محال محدد هو الإداع الثقافي ، فدوامي هجرة شعر صلاح إلى جيل ربما كانت هي نفس التي قادت هذه الهجرة إلى الجيل السابق ، مبدلة رؤية الحياة للعام وحاسنها بالأنشاء . متحسدة في أسية نصية ، وقد حولتها من مسارها الأول نحوياً لم يتبع توجهاً جذرياً يصل إلى محورة النص العائلي ، لأن «الحدود القصوى» للوجود الثقافي لهذه الجماعة لم تكن في مستوى «الحدود القصوى» لوجودها الاجتماعي ، كنتيجة لنسبة تاريخية للكتابة في المغرب . وكان هذا بما أوقف هذه الهجرة ، وكان لها عدلاً ، يكفي معه متن هؤلاء الشعراء بمحاولة ملازمة الحساسية العامة بنص صلاح ، محبها معجماً مرة ، وبقاعياً مرة . وتركيباً مرة ثالثة . بها قراءة تعتمد قانون الاستيعاب حدود قصوى للشراء التي أجرتها هذه الجماعة للنص المهاجر . ها هو ذا نص صلاح عبد الصبور بعد إنتاج ذاته في الفن الشعري المعاصر في المغرب ، بعد أن أجاب - لا عن سؤال اجتماعي - شعري في مصر فقط ، ولكن في المغرب أيضاً ، في زمان محدد . هو الثنيات ، دواما تبيان أن الهجرة في المكاب وبرمد يسب إيماناً تكام الهجرة : مصعاب النص تعرضها الحواجر باستمرار . ولذلك يقول مع جولدمان بصدد حديثه عن انتقاد المعلومات : «على الرغم من أن الطريق طويلة جداً ، وأنها تمر عبر مصعف سبعة من الأجيال والآلات ، فإن هناك موجوداً إنسانياً ، عند مقدمة المسئلة . في مهية التحليل ، ونحن تعلم أن وحيه لا يمكنه أن «يسمح بالبور» لأي شيء» .

تتضمن المشروع الخدائي لصلاح عبد الصبور ، وتشير نحى شعري معايير يجتلبه الشعر العربي المعاصر في كل من العراق وسوريا ومصر ولبنان .

لقد المعاصر ، ضمن تبيين داخل النص ، سلطتها : وهي التي برزت هجرة النص إليها كقراء ، سلطة النص كنص في علاقته الجدلية بالحوار هي سؤالنا لهم مرة ، والحل مرة أخرى ، نشدنا إلى الحالات اليومية التي نعيشها ، ونعبر لدينا الهواء العامة لتبدلات حاسيتها ، وتستجمع ملامح رؤية بعيد بها قراءة الذات واللغة والمجتمع كنا نحس أن شعر صلاح يراوح بين الرؤية والرؤيا (الفرق بينهما لا يلقى الحلقة) . يتملكه المحسوس والملموس بقدر ما يطمئن للتخيل (حسب تعريف «الخرجاني») . على أن ملموسه ومحسوسه أكثر حضوراً من تخيله ، حتى إن تأملاته الوجودية و«أحواله» الصوفية ، وما استتبعها من تطور تخيلي . ظلت ذات طيبة واقعية ، فلم يكن حوارها مع اللغة إلا هامشياً . وربما كان شعر إليوت ، هذا المهاجر إلى شعر صلاح ، وعبره من الشعراء المعاصرين في الشرق العربي ، مساعداً على إثبات هذه الخصبة نصية ، ولكن لماذا كنا نحس بهذه العناصر قريبة منا ، هنا في مغرب النسيات ؟ ألاها تكني باستحضار طقس نفسي تخرج فيه ؟ وحالة اجتاهية تواجهها يومياً ؟ وحالة وجودية لتدخل سديها الدولة وهي كتاب ما بها ؟ لاشك أن هذه العناصر أجات عن أسكتنا . ولكن ربما قلعت هذا الحوار بوحية كانت تلاصقنا أكثر من غيرها لذلك «نوعية» تمثل في القرب الذي كان موحوداً بكثافة بين مصر والمغرب لعويا . باعتبار أن التحول الثقافي عموماً وليد شرعي للتحويلات الثقافية العربية في مصر الحديثة ، إضافة إلى الخصبة السنية المشتركة بين أقطار شمال أفريقيا (عالمياً ما ننسى هذه الخصبة التي تشغل في لا وعينا . وقد أثار تحليل مطر الفرق بين الكلامين الشعريين في كل من مصر والشام . ولكنه وقف أمام الأسلوب دون أن يصدها إلى هذه الخصبة للذهبية التي ربما تكون ذات فاصلة في رسم بعض ملامح الفرق^(٢) ، وإشارتنا السريعة ها هي مجرد تأمل أولي

هكذا هجر إلينا شعر صلاح عبد الصبور ، ونحن في عز المراهقة ، نمط قصائده ، نراسل بشأها ، تتخاضم حولها . كنا «عصابة» شعرية نتوحد في صلاح ، مثلاً نتوحد في شعر الياني ، وحاوي ، والسياب ، ولم نفرق إلا بعد هجرة أدونيس ، وبعد تعدد اختياراتنا الثقافية

ب - النصوي .

لا فائدة في إعادة عرض مفهوم التخلف المضاعف : فقد حله وطبقه الدكتور عبد الله العروي^(٣) ، وأفلت منه في قراءة الشعر العربي المعاصر^(٤) . يكفي أن نركز الآن على كون التحويلات الثقافية - النموية في شرق نجد صداها في المغرب بقوانين لها تميزها على أن هذه التحويلات لا تحس مختلف الفئات والرؤيات معانوي متائل

كان شعر عبد الصبور أكثر صلا وتفاعلا مع الجيل السابق على : هد الجيل من الشعراء الخارجين على تقليدية النص الشعري ووظائفه الاجتماعية - التاريخية في نهاية الخمسينيات وبداية الستينات اشترع في عتاد رؤية معايرة للنص وبالنص ، معبراً - بطريقة غير مباشرة - عن

وبى طريقه^١

ستكون المعرفة «الصائبة» ، بالصعفات المهاجرة ، والقول بها ، صرنا من الخدعة ؛ فهي أبلد وأعقد مما قد تتوهم ، ومعتنا في هذا لتجريب - التجريب محصورة في بديل جهود بسيطة تحتاج لمراحل من المرونة

هذه مصر الملاح

١ - أحمد الخوماري - حكاية صديق قديم

أذكره من ندية سواه : كانت كالنومام
عن جبينه نصيب !

للدهلي رؤيتها - كانت نهر خافض

لمولد الربيع في عيني - يومض البريق .

وفي دمي يعر يد الحريق

وفي حقل رومي كانت تصبح

عاقبة الغضب !

كان احب من انزال أذكر

بطاوي السحاب ، يروى للجو ، كانت فيه كبريت .

حدثني يوماً .. وكان دائماً حديثه حزينا

عن الأشرف حين يفتنون قبلة

في ظلمة الدروب

عن الأندال حين يحفظون كسرة الرغيف

من أفواه الصغار المدمعين

حدثني عرفة عن المدينة التي تعج بالصوص

والسكاري . والنساء للومسات .

حدثني .. وكان يحس الحديث عن نقارة الصمير والشرف

عن الأبطال حين يشربون كأس الموت في شموخ

ويصفقون في احتفار . لغة الخطوع ، والفرجة

وكان قد أصمى أنهارا

كتبها بدم حبه للشعب

كتبها من ذوب ما يقول القلب

حروف كالربيع : كالرماس : كانت الشجاعة !

معبد الأطفال . والحمام ، والنصال

والحب . والحياة للجميع .. والفنا في كل فم

وكتبت عندما أصمى .. وأرشف الحروف

محصل في فني بكاء كالطر

لأن تلك الأحرف البسيطة

وبعض من دمي ، لأنها ككل ما أحب

من عاني .. لأنها ملاحى الوحيد

كنت أصير . طالعاً . وكانت آخره

هذبة الحياة لي أنا الغريب

ابن طريق الحق والنصاء^(١١)

٢ - عبد الكريم الطال - مولاي

مولاي ! ياغريه العبير : وشميه لشفتين

باتاج الأشياء

ويا معبودة كل الأطفال

مولاي أرسلت إليك كتاباً في معتق همد

قالوا إن جمالك مجهول

مولاي ما تحدى أن أكتب في همد انصهر

مولاي جئت إلى قصرك أركع في سب لأور

لم مصرني أحد

أصبح في الساحة

لم يسمي أحد

مولاي : الحراس هم الخونة^(١٢)

٣ - محمد الميموني - حكاية من جزيرة الدخان

يا إسحق أتت من جزيرة الدخان

مسوفة رؤيا

صغر اليدين لكن من جمعي حكايا

مرآي التي حمت منحت مرآيا

بألف عبي ، ألف رأس - وينى - ألو بدن

نأيا أحكى لكم عن سيرة العايا

في آخر الزمان^(١٣)

مكنني بإيراد هذه الملاح الثلاثة ، لما يفرصه لوقت القصير

لإنجاز هذه الكلمة ، فقد كان بالإمكان الإتيان بخصوص هؤلاء

الشعراء كاملة ، إضافة إلى نص آخرين يقلان عنها مستوى لعل

العاسي^(١٤) وعبد الربيع الجوهري^(١٥)

من خلال هذه الملاح نلاحظ أن هناك صفة بارزة هاجرت

من نص عبد الصبور إلى المتن الشعري المعاصر في المغرب ، وهي

الرؤية للعالم . فإذا كانت اللغة هي ما يحدد القصيدة كقصيدة ،

فإن البنية الشعرية (التركيبية والصورية) هي ما يورع متنايات

القصيدة ، وينسب بها بعيداً إلى احتطاف الرؤية الشعرية

للعالم^(١٦) وقد هاجر مع نص عبد الصبور قانونان غويان يحددان

هذه الرؤية في المرحلة والانتظار ، مع إلقاء ما يطور هذه الرؤية لدى

صلاح من صراع متحد ، وديما متحد ، مع رؤية الموحدة مرة . و

المرحلة مرة ثانية

وإذا كان النص - أو اللغة عموماً - لا تتحدد معجمياً ، كما

لا تتحدد لوائح الأدلة اللغوية ، ولكن من خلال العلاقات التركيبية

بيها ، فإن المعجم يتأصل كصفة من صفات النص وقد استمر

الشعر العربي المعاصر (وكل تحول شعري تاريخي) هذه بصفه في

بينة صفاته النصي . مشككة مع تعديل العلاقات بين الأدلة

اللغوية ، وإعادة توزيع الإيقاع (الرماس) . وبين النص الورقة

(اللكان) لذلك نقول إن معجم صلاح ، مهما كان مشتركاً بيه

وبين بعض الشعراء المعاصرين ، فإنه ما فنى يسعى نحو تحقيق

قواعده - بالرجوع إلى الحياة اليومية ، والثقافة الشعبية ، والتراث

بنيس والصوى . والشعر الأوربي الحديث (إليوت
ونوركا كمودجين فقط)

على أن هاتين نصتين لم تتجليا إلا في علقها باليتين
البلاغية والإيقاعية . إن البنية البلاغية كنص عبد الصبور هي
الأقرب إلى الدقة في الكشف عن توطيقات المصمم . وما دما
بمقتد قوانين هذه البنية ، لأننا لم ندرسها بعد ، فإن هناك بنيات
جزئية يمكن رصد هجرتها إلى الفن العربي ، منها اعتماد الحكاية
واحترافها في آن ، وتعلت المحسوس والملموس ، إلى جانب الروح
في تمارجها بالتحليل ، والمثلثان للبيات الشعرية الأساسية
(بلعنى الذى يعطيه لها شومسكى) ، واتساع البعد للمعنى (الشعر
العربي القديم ، الشعر الأوربي الحديث ، الفلسفة ، التصوف ،
الثقافة الشعبية ، التاريخ ...)

أما في حفل البنية الإيقاعية فقد هاجر قانونان لليت
هما : ١ / الوقفة المدالية والنظمية والمروضية . ٢ / الوقفة
العروضية فقط ، وقانونان آخران للقافية هما : القافية المتراوئة
والمتناوبة من جهة ، ونحطيم وحدة الروى من جهة ثانية وبالنسبة
بالأوزان انحصرت المحرة في التفعيلين الثامة والناقصة ثم في
بحرى الرجز والمتدارك بالدرجة الأولى .

ليست هذه السمات (القوانين) هي وحدها التي هاجرت ،
وهي في الوقت نفسه لم تهاجر كما هي ، فقد تعرضت للتصريف ،

وقد تحولت إلى نص عائب في الفن الشعري المعاصر في المغرب على
أن هذه الهجرة لم تتم في عملة عن هجرات الصيغ الشعرية
العربية المعاصرة الأخرى ، التي عصفت بالحوار الاجتماعي -
الشعري لصالح عن السؤال الذى كانت تطرحه لبرجوارية
الصعيه . وطب وعربياً

- ٦ -

هذه الكلمة القصيرة ، للوسومة محاولة تحليل - تجريب
مفهوم هجرة النص على هجرة صلاح عبد الصبور إلى المغرب ،
دون اعتماد ممارسة التكميل - التركيب ، لصيق الوقت ، لا تقصد
استقصاء مفهوم هجرة النص ، ولا التوقف المتأني عند بعض
الأسئلة والإشكالات التي تستلزمها هذه الهجرة ، إختصاراً لصالح
عبد الصبور الذى يتوه بنا تجديد الشعرى وحدانية رؤيته في
الانتساب للسؤال والقلق . المقصد هو التأكيد على أن هجرة صلاح
إلى المغرب (وغيره من الأقطار العربية حتماً) وجدت مسوغها ،
ومعبر مرورها ، في الحوار عن الأسئلة التي كانت تطرحها فئة
اجتماعية (مثلة في شعرائها وفكرائها) ، فشكل بذلك خطأ من
خطوط جسدنا ، وأسهم بإفعالية في تبدل حساسيتنا ، ومن ثم
رؤيتنا للعالم ، إلى جانب شعراء الحداثة العربية ، مما كانت حدود
التبدل وعمق الأثر . تلك الأيام أنذكر : باسم عبد الصبور ،
البياني ، السياب . خليل حاوي ، أدريس ، تقدمت القصيدة
للمعاصرة في المغرب . وباسمهم واجهت هيمنة التقليد والخنوع

• هامش :

- (١) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكريبية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٤٩
- (٢) محمد بنيس ، أدريس ، فكان ، النص العائب ، حلة الثقافة الحديثة ، المغرب ، عدد ١٥ ، ١٩٨٠ ، ص ٢١
- (٣) أنصص الشعر باللغة العربية الفصحى ، لأن الثقافة الشعبية بخطب تجلياتها عرفت هجرة مضادة ، ولا محال هنا للتحليل
- (٤) Roland Barthes, L'Universelle Bordas, VIII, Littérature, Préface
- (٥) صلاح عبد الصبور ، أمرك ، ديوان «أقول لكم» ، دار الآداب ، الطبعة الثانية ١٩٦٥ ، ص ٥٣
- (٦) خليل مطران ، اللغة العربية في روج قرن ، مجلة الهلال ، القاهرة ع ١٩٢ ، ص ٧٥ ، ص ٣٦
- (٧) عبد الله المروى ، الإيديولوجية العربية المعاصرة ، دار الفقيه ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص . ص ٨٤ - ٨٥
- (٨) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، ص ٢٩٢
- (٩) Lucien Goldmann, La création Culturelle dans la Société Moderne, Mediation, Denoel, Gonthier, No. 84, p. 14.
- (١٠) المرجع السابق ، ص ٩
- (١١) أحمد المبرموى ، قشعر في الحب واللوت ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٠ ، ص ١٣
- (١٢) عبد الكريم الطبال ، الأشياء للكسرة ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص
- (١٣) محمد الميموني ، آخر أعوام المصم ، دار النشر المغربية ، البيضاء ، ١٩٧٤ ، ص ٧
- (١٤) محمد حلال القاسي ، رسالة من أولاد خليفة ، ديوان «اختار» ، إهداء اللجنة الثقافية لحزب الاستقلال ، مطبعة الدار البيضاء ، مايو ١٩٧٦ ، ص ١٤١
- (١٥) كنودج آخر مقطع «حيون الأميرة» من قصيدة «أشعار من المدينة القديمة» ، الصم الأسوي ، ع ٦ البث الأول ، ١٤ مارس ١٩٦٩
- (١٦) شتميل مفهوم «الرونة للعالم» هنا باستفزاز شديد ، لأن موضوعاته لدى جولدمان أقتد من فن تصور بسيط

مسرح

كتاب عبد الكبر

ملاحظات حول الملحنين في مصر

ماهر شفيق فريد

منذ عشرين عاما كتب الدكتور لويس عوض تحت عنوان «شاعر ماكري يعرف أصول فنّه» ، لولا غشبي أن يكون صلاح عبد الصبور قصير النفس لنصحت أن يجتهد في الشعر مسرحي اجتهاده في الشعر القصص .^(١) وعلى نحو أكثر إيجابية وأشد ثقة - وهو نقاد برونه الأيام - كتب الدكتور أحمد كمال زكي تحت عنوان «التحديق الجديد» : «أحسب أن الثقة الوحيدة التي يمكن أن تجعل من هذا الشاعر شيئا ، أكبر مما رأينا هي الدراما» . أعني أنه لابد من أن يربط إلى ميدان المسرحية ، فإن لشعره أبعادا هي من غير شك تفتح آفاقا مشرقة على الدراما الشعرية .^(٢)

بدره الدراما في صلاح عبد الصبور ، إذ ، قد كانت واضحة للعيان منذ فترة مبكرة إن غير فصائله - «رحلة في الليل» ، «الظل والصلب» ، «مذكرات الملك عجيب بن الحبيب» - درامية الطابع ، بمعنى أنها تقوم على التوتر والمفارقة ، وتتجاوز فيها لأصوات هي فصائل كويتا بنظرة حركات النفس فيها تجاوب حركات الطبيعة . إنها - مثل موبولوجات روبرت براونج الدرامية - تجري على مستويين أحدهما هو التكلم ، والآخر هو أصوات الشعراء الماضين الذين تسرى كلماتهم في كلماته . مثل نيار بحري نحى التكلم عنه قاع ، وكذلك شخصيات الأخرى التي تظهر في القصيدة . إنها حفلة تذكيرية ، أو رفعة أئمة ، تراوح بين المأساة والسهافة بين الخلد والخرن

- المؤلف هو المسرح
- إعادة ترتيب البشر (عن مسرحية «الفراير» ليوسف إدريس)
- ملاعب حلاق بغداد (عن مسرحية «حلاق بغداد» لألفرد هوج)
- ثلاثة قرون من الضحك (عن موليير ويونسكو)
- الشر المضحك (عن موليير)
- القدر وراء الأفق (عن مسرحية «وراء الأفق» لأوبيل)
- الآباء والأبناء في مسرح ميلر
- عالم طيحه ولكنه بريء (عن فريدرش دورنمات)
- وفي كتاب «كتابة على وجه الترحيب» عدد ممداد عن
- مسرح شوقي الشعري

- وصلاح عبد الصبور . في نثره . قد تم دائما على اهتمام بفصائل
- مسرح شعري ومشكلاته إن الأدب مسرحي . منظوما كان أو
- منثورا . مقروءا أو مزمرا . يحتل رقعة واسعة من دائره اهتماماته في
- نثره نسي «سبحي بقهر الموت» حده حصص القسم الثاني للمسرح
- حيث يكتب من
- الميلاد لكادب (مقارنة بين المسرح في أنسا والمسرح في القاهرة)
- من هو الأب الشرعي ؟ (عن خيال الظل)
- أسطورة اليهودي الكائن (عن يعقوب صوح وسلامة حجارى)
- الكرادنة والمسرح (عن آراء المتخيل والحقاد . وطه حبيب في
- المسرح)

- ١ -

بالح «مأساة الحلاج» - كما هو معروف - استشهد الحسين بن منصور ، صاحب كتاب «الطواصين» ، في بعداد عام ٣٠٩ هـ ، بعد محاكمة أمام ثلاثة قضاة ، وتحدد من شخصية الحلاج - الذي كان منصوباً وشاعراً ومصنفاً اجتماعياً في آن - مناسبة لطرح قضية الالتزام ، إلى أي حد يجوز للمعكر أن يلتزم بمشكلات عصره ؟ وهل يقتصر على تسجيل رأيه أم يتربل إلى حومة الفعل المباشر ؟ وهل يخلق به أن يحاول تغيير الصائغ أم يبعد إلى العنف الثوري ؟

كان الحلاج - كما دعاه عبد الرحمن بدوي - من الشخصيات الغلفة في الإسلام . فهو - في نثره وشعره على السواء - يبدو صاحب تجربة روحية معقدة ، تخرج فيها عناصر من الاعتقاد السني ومذهب الحلول ، وتخلط للوثرات الإسلامية والمسيحية واليهودية . إنه - مثل أبي عري ، وسود جورج ، والقديس يوحنا الصليب - يتحرك في صيغة من الإلغاز ، ويتكلم بالرمز . ويختلف في قارئه شعوراً بالأس من القدرة على متابعته وفي معالحة صلاح عبد الصبور هذه الشخصية صعبة . يحدثنا - في تذييل قيم يخبر به المسرحية - أنه تأثر بمقال لوي ماسيون ، المحي الشخصية في حياة الحلاج ، وبكتاب «أخبار الحلاج» الذي حققه ماسيون وعلق عليه مع بول كراوس . إن الحلاج يبرز من هذه الأعمال بطلاً وجودياً . حياته هي فكره ، ودمه ثمن عقيدته ، ومن إشارات أخرى متناثرة في كتب الإصطخري ، والمعري ، وابن حوقل . وابن النديم . يسج صلاح عبد الصبور حيوط سيرة روحية مرعبة

كانت بعرة القرن الثالث الهجري - حيث نجم الحلاج - مدينة عطرة في عصر عطره - على حد تعبير أحمد عبد المعطي حجازي . ثمة صراع سياسي وديني بين فرق المرجئة ، والقدرية ، والحرية ، والمعتزلة ، والأشاعرة^(١) وثمة فسحات وفرة تصب في تيار الفكر الإسلامي الرئيسي . وثمة تافعات صغية تصرمها العروق بين حياة الفصور وحياة الأكواح وما بين بين . وكان الحلاج مرآة حساسة تعكس هذا الجيشتان الديني والفكري والاجتماعي . لا عجب أن استرعت شخصيته اهتمام كثير من الكتاب قديماً وحديثاً . فريد الدين انطاز ، لامعي التركي . حافظ الشيرازي . عبد الوهاب الباني^(٢) . فهو مثال للمعكر الذي يقع صحبة الصراع بين صميمه الاجتماعي وتجربته الباطنية الأولى . يحث على أن يتحدث ضد لعظم ، والفصح الذي يمشي في الأسواق . والنفر الذي يسدود دموع ، والذية تدعوه إلى لاكتفاء بما عذب به الله في صدره من نور اسرفة . ومأساة الحلاج - بوصفه بطلاً راجدياً - مكر . على وجه الدقة ، في تحرقه على القرون بين هذين الحلس . إنه يمشي سر علاقته بربه . محالفاً لحدث تقيد لصوبية (ومثلهم هـ صديقه الشيلي) . ومن ثم يكون اصطدامه باستلعه

«مأساة الحلاج» - مثل مسرحية إليوت «حريمة قتل في الكاثولائية» - هي . بمعنى من المعاني ، قصة بوليسية السؤال الذي صرحه . وحبوب الاجابة عنه . هو . من قتل حلاج ؟ من الذي صلبه ؟ Whodunnit . أقصد الصعف تاريخي في شخصيته . يد

«المرأة التي كرهت شكسبير»
- «مسرح العنف والحس» (آرابال)
- «لقاء النجمين» (إيرادورا ديمكان وجوردون كريج)
- «لغة المسرح العربي»
و «مدينة العشق والحكمة» نجد .
- «عدو النجاة» (تشيكوف)
- «انظر خلفك في غضب» (عن مسرحية جون أوزبورن)
- «كان مهرحاً» (عن شكسبير والسير فرانسيس بيكون)

وبصلاح عبد الصبور غير هذه المقالات كتابات أخرى متناثرة و عدد من اصحات الأدبية عبر السنين . لما تجمع بعد في كتاب . بها
- «باكتير رائد الشعر والمسرح» (مجلة «المسرح» ، فبراير ١٩٧٠)
- «بين الأصالة وإحكام التقليد» (مجلة «الفنون» ، ربيع ١٩٧١)
- «حول ندوة دمشق المسرحية» (مجلة «الأدياء العرب» ، يوليو ١٩٧٢)
- «دفاع عن المسرح الشعري» (مجلة «الأدياء العرب» أكتوبر ١٩٧٢)

ليس لكثير من هذه المقالات قيمة كبرى . فهي - في الدائب - صحافة أدبية من وصى اللحظة . ومعصها لا يبدو أن يكون تعريفاً حياة الكتاب ، وتلخص للمسرحية موضوع المقال . بها أشبه بمقالات لمحمد هـ الدين التي تجدها في كتابه «مبادئ وأشخاص» . متابعات يسررك أن تقرأ على صفحات «صباح الخير» أو «روز اليوسف» أو «الأهرام» . وتتوقى - بقينا - على سائر ما يظهر في هذه الأماكن ، ولكنها - حين تجمع بين دفتي كتاب - تحقق ، على نحو ما ، في أن تدخل الصحف باقيات

لكن مقالات صلاح عبد الصبور - على الرغم من ذلك - جدرة بأن يحتفظ بها . ولهذا عدة أسباب : فهي (أولاً) سجل لاهتماماته ، واهتمامات الشاعر الكبير شائفة دائماً . وهي (ثانياً) تتزامن مع محاولاته كتابة مسرحية شعرية ، وتؤدي إلى الاتجاه الذي كان الجزء اخلاق من عقله يتحرك فيه . وهي (ثالثاً) تمتاز على مقالات نقاد الصحف بما يشيع فيها من نفس شعري حار ، وما يكن وراءها من رصيد ثقافي ، وحافظه واعية ، ودهن وقاد .

كتب صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية هي : «مأساة الحلاج» (١٩٦٤) ، «مسافر ليل» (١٩٦٩) ، «الأميرة تنظر» (١٩٦٩) ، «ليلي واخرون» (١٩٧٠) ، «بعد الله يموت المثلث» (١٩٧٣) . وفي الفصور التالية محاولة لاستكشاف جواب من معنى مسرحيات عبد الصبور ومبناها ، وتحت هذه المحاولة يكسر ادمراس مؤداه أن مسرحياته - بها يكن من مآخذنا عليا - هي أعلى نقطة لمعز المسرح الشعري في مصر ، وأنها تستظل جزءاً من أدبنا إلى أن يرث الله لأص ومن عينا . لقد أرمي معيار . وثبت قيمة من حق شعراء لمستفس أن يدولوا تحورها ، ولكن سس من حقهم أن يقتصروا عينا

روح يتحكم بالفاظ عامصة يمكن أن تحمل على حمل الكفر ، وإد باح
سر التجربة الصوفية .

لأننا حينما جاد لنا الخيوب بالوصل تعمنا
دخلنا السر . أطلعنا وأشرنا
وراقصنا وأرقصنا . وغيبنا وغيبنا
وكوشفنا ، وكاشفنا . وعوهدنا وعاهدنا
فلما أقبل المصح تفرقنا ،
تعاهدنا بأن أكرم حتى أنطوى في القبر

أم قتله جمع الفقراء الذين اشتراهم السلطان بذبحه

أعطوا كلا منا دينارا من ذهب قاني
براقا لم تلمسه كف من قبل
قالوا . صبحوا .. زنديق كافر
صحبنا .. زنديق . كافر
قالوا . صبحوا فلبقتل إنا نعمل دمه في رقبنا
فلبقتل إنا نعمل دمه في رقبنا

أم قتله جمع الصوفية الذين لم يبدلوا جهدا كاليا لاستلابة من
سجده

أحبنا كلناه

أكثر مما أحبناه

فركناه بموت لكي نبق الكلمات

أم قتله مجلس العدل السلطان المتعقد بعداد ، حيث القاضي أبو
عمرو الحمادي يرف ، هو مطلوب منه ، وحيث ابن سليمان يردد كلماته
كانصدي . وحيث ابن صريح . العادل الوحيد في هذه المهرة -
برفض . يكبر الخلاج وقد شهد أن الله ، خالقنا وأبوه يعود ، فلا يجد
يد من . يستحق من المجلس ، وينسحب . وتكون دورة التولب
الأخيرة حين يأتي مبعوث من عند وزير القصر ، ليعلن أن الدولة - لظفا
منها وكرامة - قد سمحت الخلاج من تحريض العامة على الإفساد -
بمس التهمة التي وجهت إلى مفراط - وصفت عنه ..

نكر وزير القصر بصيف :

هبتا أغلطنا حق السلطان

ما يصح في حق الله ؟

فلقد أثبتنا أن الخلاج

بروى أن الله يحل به ، أو ما شاء له الشيطان

من أوامهم وصلالات

ولمذا أرجو أن يسأل في دعواه الزندقية

فالزاد قد يعمو عن يرم في حقه

لكن لا يضر عن يرم في حق الله ،

هكذا يحكم الا عيب السياسة قصصنا على . فبه الخلاج فتصوفه إلى
حتفه . منها سبق النسخ من هل . والحق أن نمد عصرا مسحا قويا في

تصور الشاعر لمأساة الخلاج ، ومن هنا كانت اللقنات التي عفاها
معص النقاد بين استشهاده واستشهاد رئيس الأساقفة توماس بيكيت في
مسرحية إليوت .

يقول عيسى بلاطة ، في مقالة له بالإنجليزية ، موصفا أوجه
اللقاء وأوجه الخلاف بين المسرحيين

« على حين أن التوازيات لافتة ، بقينا ، لا يمكن القول إنها
تجاوز حفل الشكل . فاستشهاد بيكيت نتيجة للصراع بين الكنيسة
والدولة ، ولكن استشهاد الخلاج نتيجة للصراع بين المؤسسة الإسلامية
السنية والحركة الصوفية الصلابة بحدورها بين جماهير المسلمين .. ومن
ناحية المحيط ، تعالج كلتا المسرحيتين الشهادة . والرجعة في الموت من
أجل قضية . وإن اختلفتا فيما إذا كان الموت باندى يسمى إليه . أم أنه
لا يعدل أن يرتضى . وبالتالي ، على أية حال ، تتكون كلا المسرحيتين من
جرتي : وتستخدم جولة لتعلق على المواقف وتخلص لحوارها

وفي مسرحية عبد الصبور نجد الفصل الأول - وهو مكون من
ثلاثة مناظر - يبدأ بالخلاج مصلوبا على جلع شجرة ، ويتحرك مرتد
إلى الخلف زمنا إلى بدايات وعظه وحواره الكاشف مع الشبل . أما
الفصل الثاني - من عشرين - فيبدأ بسجن الخلاج وينتهي بمجلس
القضاء الذي يحكم عليه بالموت . وعلى الوجه المقابل ، نجد أن مسرحية
إليوت - بجزيها - تتحرك زمنا إلى الأمام وعلى نحو يكاد يكون حتميا
نحو مقفلة - مقدورة سلفا - في الكاتدرائية .^(١)

هذا - في ظني - تقدير صائب للعلاقة بين المسرحيتين . يلفتنا إلى
جانب مهم من مبناتها : إنها لا تقوم على البناء الأرسطي التقليدي :
البداية (العرض) والوسط (الأزمة) والنهاية (الانفراج) ،
وإعتمادا على مسج الارتداد إلى الوراء (فلاش باك) . كذلك يقع
التوكيد على الأزمة الروحية للخلاج ، وعلى ما نرسم إليه الشخصيات ،
أكثر مما يقع على أبعادها الجسدية والعصبية والاجتماعية . إن الخلاج -
مما يقول عز الدين إسماعيل - يمثل «إحياء مطوّر» لمسج الصوفية
الإنشائية .. في حقبة كان التكبر فيها يتجه نحى حثيئة نحو
العلمانية .^(٢)

والصراع في المسرحية على ثلاثة أصرب (١) صراع باطنى د حل
شخصية الخلاج . (٢) صراع بين الخلاج والمؤسسة الرسمية
(٣) صراع - تحككه الهبة - بين الخلاج وصديقه الشبل . وفي هذه
الساعات كلها تتلور أزمة الخلاج الشخصية التي يمكن سحبها في
قوله

هبتا اعترت نفسي ، ماذا أحتار ؟

هل أرفع صوفي .

أم أرفع سبي ؟

إن الخلاج تودعه مشكلة نشر الاجتماعي ، وسوء توزيع الثروة .
وما يترتب على ذلك من دمار روحي . وفقدان لثمة بالعبادة الإلهية

فقر الفقراء

جوع الخوعى ، فى أعينهم توهج ألفاظ لا أوقن معناها

أما ما بجلا قلبى خوفاً ، يضى روى فرعا وتدامة
فهى المعنى للرخاة المذهب
فوق استمهام جارح
«أين الله .. ؟»

والشئ يرد على ذلك باستمهام أخطر ، فالشر هذه مبتاهيرى .
يستحيل نصيره . جزء أصيل من بناء الكون . وذلك ملحة حمية لا
يدريها سوى الخائق

لكى ألقى فى وجهك

بمؤال مثل مؤالك

قل : من صنع الموت ؟

قل : من صنع العلة والذات ؟

قل : من ومن المخدمين ؟

والمصروعين ؟

قل : من مثل العبدان ؟

من مد أصابعه فى آذان الصم ؟

من شد لسان اليكم ؟

...

من ألقانا بعد الصفو التوراني

فى هذا المأخوذ الطافح

من .. من .. ؟

والخلاص يمثل أزمة المثقف السامى وراء المعرفة واليقين . الذى
نصى شبيهه فى طلب العلوم ، فلم يرد علمه إلا حيرة واضطرابا

ودويت عفى . وريت المصاييح ، شمس النهار على
صفحات الكتب

لنت وراء العلوم سنين . ككلب يشم روائح صيد .

إبه الموقف الذى سبق أن التفتنا به فى قصيدة «أقول لكم»

أنا ظرفت فى الأوراق سواحاً ، شيا قلبى حصانى

بعد أن حمت فى الأوهام والعملة

سبح طوال . فى بطن اللجاج وظلمة المطق

وكنت إذا أجن الليل واستحقى الشجبونا

وحس الصخر للمرقق

وداعيت أحبات الخليلينا

ألور يركى العارى يجب قتل المرقق

وبعث من قبورهم . عظاما تحرق ووعوس

لتجلس فوق مائلى . تبث حديثها الصباح والمهموس

بل إن حديث الخلاص فى أحد المناظر حين يقول

إلى . إلى . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائلى

إلى . إلى

لنظم كسرة من خبر مولانا ومبدا

ليس إلا إعادة صياغة لحديث «القديس» من نفس القصد
قصيدة «أقول لكم»

إلى . إلى . يا غرباء . يا فقراء . يا مرضى

كسرى القلب والأعضاء . قد أنزلت مائلى

إلى . إلى

لنظم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة

بطين زماننا المراح

ونوف الخلاص إلى أن

يوفق بين القدرة والفكرة

ويزاوج بين الحكمة والفعل .

استمرار لقول الشاعر ، المعلم . الذى يتحدث فى «أقول لكم»
بيرة أنبياء العهد القديم

أقول لكم

بأن الفعل والقول جناحان عيان

وأن القلب إن غمغم

وأن الخلق إن همهم

وأن الريح إن نقلت

فقد فعلت ، فقد فعلت

هذا التكامل بين «اللوغوس» و«البراكسيس» . بين الكلمة
والفعل . هو الذى يربط بين أفعال صلاح عبد الصبور برباط وثيق
وبهذا المعنى يصح أن نقول إن مسرحية «مأساة الخلاص» كانت جيبيا فى
رحم قصيدة «أقول لكم» . وهذه الاستمرارية فى عمل الشاعر . هد
الزرد الداخلى للأصداة والتبدلات فى أرجاء منه . من علام صدى
الرؤيا . ووحدة الشخصية الفنية ، واتساق الخرس

وحين يجد الخلاص أن خرقة الصوغة ستكون حائلا بينه وبين حقيق
رسائله الاجتماعية جعلها فى مشهد عيب . شبه . من بعض الوجوه -
تطعيم إسماعيل لقديس أم هاشم فى قصة يحيى حلى . ويشكو مصطفى عبد
اللطيف السحرى من أن صلاح عبد الصبور يخاف التاريخ هـ . وأن
الخلاص لم يطلع مرقمته فى الموقف الذى يذكره الشاعر^(٧) ولكن هـ
التصرف - من جانب شاعرنا - مشروع فى صفا . فهو لا يماى طمعة
التاريخية وإن حانى التوقيت . وهو مسجده لبيته مدرجة العبد
لـ توظيف . التراث لا تسجله يد سمع مصدحات بعض
الشاعرين

ولا خلو المساة من لخطاب بفرح مبهوى . وهكذا مروح بين
الرفه والعظوة . كما فى مشهد آخر الخش بين سحيبين فى سحرى
رج عه بالخلاص . وكما فى مشهد محاكمة فراس - فيها مأساة -
حيث يتباهى أبو عمرو الجهادى بقطعه وصره على تصرف بسم

الصورة

وحيا أسلمه السلطان للقضاة
ورده القضاة للسلطان
ورده السلطان للسجان
ووشيت أعضاؤه شمر الدماء
م له ما شاء
هل تحرم العالم من شهيد ؟
هل تحرم العالم من شهيد ؟

وهي حيلة هبة نجدتها في مواضع أخرى من شعر عبد الصبور ، كما
في قصيدة « أحلام القمارس القديم » (أو « البراءة » إذا استخدمنا عنوانها
الذي نشرت تحته . في جريدة « الأهرام » ، لأول مرة)

ثم يعود موجتي توأمين
أسلمنا العنان للتيار
في دورة إلى الأبد
من البحار للسماء
من السماء للبحار

وفي هذه المسرحية - كما في سائر مسرحياته - يعتمد الشاعر ،
أساساً - على تخبيلات بحر المتدارك ، مع إلمامات بحور أخرى كالرجز
والزمل والواهم والمتحارب . ولن يصعب على أصحاب العروس - وقد
صنوا - أن يأخذوا عليه بعض أخطاء في هذه الأمور ، ولكنهم - أخطأه
معمورة - لأن المحتوى الفكري والوظيفية الدرامية والإدراك الشعري هي
أهم ما يهم له الشاعر . لا مراعاة قوانين الخليل ونخب مرالق الزخافات
والتميل

- ٢ -

« مسافر ليل » ملهاة سوداء من نوع ملاحى ييكيت ، ويوسكو ،
وعيرها . (انظر عن هذا الجنس الأدبي مقالة محمد عبد الله الشفيق في
مجلة « الفكر المعاصر » - إبريل ١٩٦٥) وانظر التبديل القيم الذي دبل
به صلاح عبد الصبور مسرحيته . أشخاص المسرحية ثلاثة : راجو
وعامل تذاكر - وراكب . المظفر : حرية قطار مدعفة في طريقها صوت
انوقت . والزمان بعد منتصف الليل . عالم المسرحية عالم بحولات . من
رحلة عادية إلى رحلة حور الموت ، من حامل تذاكر إلى ديكاتور
عسكري نقل صحافه دون ذبة تردد أو تقدم ، من المؤلف إلى
الغريب . من المصحك إلى المأسوي ومستويات اللغة في المسرحية
ساقط هذه التحولات . فحقن سفل من نثر الخيال اليومية إلى أفق الشعر
الرمع : من محاكاة أصوات الطبيعة إلى إعادة خلق الموضوعات - من
كلام السوي المتبدل إلى رطانة القصة وتحقيقات الشعر

ظهرت المسرحية لأول مرة في عدد يونيو ١٩٦٩ من مجلة
« المسرح » . في تلك الأيام الحزيب من أواخر حكم عبد الناصر
وشجاعة أدبية فائقة (لا بعدد سوى شجاعة جيب محفوظ في وياته
وأفصحه) أخرج صلاح عبد الصبور هذا الدفاع المله عن سياسة

العدو . وكيف أخرج صديقه نقاصي القوي . وهو رجل معروف
بفرعته وذكائه . « هابس هذا لأحير ولم يمر حوانا ولا يشكون شاك
من أن الحكاهة في مثل هذه المشاهد حشة . يعوزها الصقل - في حالة
السحب على الأقل - ونش على المحشر فالخشونة هنا مقصودة .
على سبيل التصادم مع السبعات الروحية الراقية التي ترتفع بنا إلى
حديث صلاح ونشني وعن جد أمته حد المحشر في مسرح
الإيريني - مثل مارلو وشكسبير - جنباً إلى جنب مع أدق ظلال
الفكر وأدب فروغف تعبير من صلاح عبد الصبور . حلا سريع
لغتيال صاحب در وحفر . وري هو من أصبح - يحيط بكل أبعاد
التحرية من علاء إلى أدب . وحتاح إلى قارئ ذي عقل قوي
ووجدان قوي ومعدة قوية

والدلالة المعاصرة للمسرحية تتضح في مثل كلام ابن سريج .
الذي يستخدم مصطلحاً وجودياً (وقد كان سائر من بين أهم المؤثرات
على جيل عبد الصبور) . وينتج من التحريكات الرابطة التي لا تخفى إلا
خبر . ويريد بكلمة أن تتجسد في واقع عيني محسوس

العدل مواقف

العدل سؤال أهدى بطرح كل هبة
لوذا أظمت الرد لشكل في كلبات أخرى
وتوبد عنه سؤال آخر - يعني رداً
العدل حوار لا يتوقف
في السطبان وسلطان

ولا ادع مسرحية « مأساة الحلاج » قبل أن يوه بالمقدرة
منه - شعرية صادقة لمؤلفها . حيث الشعر موطن في خدعة
مربف . وحيث لإيجار المباح يمي عن الحشو والتريد . يقول السجيني
شأن

أني ما ماتت جوعاً . أني عاشت جوعانة
ولده مرضت صباحاً . عجزت ظهراً . ماتت قبل الليل
هذه المقدرة الصبورية تكاد ترق أحياناً إلى درى سيكية (نسبة إلى
وليم بليك) حين يستند الشاعر صورة الطفل أو صورة الحمل ، كما في
عمره

كان يريد أن يموت ، كي يعود للسماء
كأنه طفل سماوي شريد
قد ضل عن أبيه في متاهة الماء

لم يبرأنا الباري ليعطينا ، وبصفرنا في عيه
بل ليرأنا سمو . ونلامس حبهتنا وجه الشمس
أو نخرج تحت عيائها كالحملان للفرحة

ويخرج صلاح عبد الصبور في صنع ما يمكن أن نسميه تكوينات
دائرية . حيث يدور البيت حول ذاته ، وتكتمل الدورة ، مولدة حساً
« لا شيء » و « شيء » وسحق . ومن ثملة ذلك حول مقدم المجموعة

الإنسان ، هذه الإدارة الصارمة لحكم القضاء ، هذا التحصين لانقلاب الأوضاع ، ولى الحقائق ، وتوارى العدل في عيانات الجور

عامل التذاكر في المسرحية طاعية متكر ، يلعب دور الله ، ويؤم - وهذا أشنع ما في الأمر - أنه إنما يفعل ذلك لصالح المحكومين ، ويتحمل الكثير من أوجههم ، ثم لا يلقى بعد ذلك جزاء ولا شكوراً . والراكب هو الإنسان العادي الذي سحقته الأنظمة الشمولية . وأصبحت بطاقة هويته هي أمن ممتلكاته ، لأنه بدونها يعدو غير موجود ، وبلا حقوق ، والراوى هو صورة حديث من الحقبة الإغريقية . تراقب ولكها لا تحرر على التعليق ، فهي حائقة من بطش طاعية وجو لمسرحية - في إيقاعه المتسارع - أشبه بكابوس حاطف . تأخذ فيه الأحداث برقاب بعض - ولا تترك للمشاهد أو القارئ فرصة لالتقاط أنفاسه . إلا بعد أن تتم الجريمة ، ويوطأ العدل بالناسم

المسرحية - من بعض الزوايا ، امتداد لأعمال صلاح عبد الصبور لسابقة . لأسيا «عصاة الحلاج» . نحن مجدها هنا أيضاً مشهد محكمة . كما في مسرحية السابقة . وكما في كثير من أعمال بوعث . يتم عامل التذاكر الراكب عبده بأنه قتل الله (صلى من تشبه) وسرق بطاقة الشخصية وفي هذا العالم العجيب ، حيث الأبيض أسود والأسود أبيض ، يفتر عامل التذاكر كي يحل محل أعظم الحرية ، فوق رف احتلال ، وبدل ساقبه ، ويؤرجح قديمه على رأس الراكب . يعجب وقد قالوا قديماً . إن القانون فوق رؤوس الأفراد ؟ وتخيّل أشباح طاعة من التاريخ القديم والحديث : الإسكندر الأكبر . هانيبال . تيمور لنت ، الدونشى ، هتلر ، لسون جوسون وإزاء سلطانهم يخفت صوت العقل ، وتنصاع الحكمة للقوة . بل تغدو الحكمة قرينة للقوة . إن الإسكندر ، في ميمة حمراء ، بعد أن روض للمهر الجامح ، يروض معلمه أرسطاليس ، وهو الذي عنه فيليب المقدوني يربي فتاه ، ويكسكك من غلظته . ويعلمه انكسار والحكمة .

إن عامل التذاكر - في مسرحية هذه - لا ينتظر إلى المبررات . ولا يعوره الحجب المطلقة . فإن وراءه تاريخاً طويلاً من تبريرات انصهار - «جور كليك بشبك» (البحار من المذبح) - «عندما أصبح كلمة الثقافة أحسن مسمى» (رعيم ماري) - «إني أرى رؤوساً قد نمت وحاد قصده» (الحجاج بن يوسف الثقفي) - «علمهم بدعهم» - حتى وهو اضطرت إلى قتلهم جميعاً» (لندون جوسون) . وفي هذه الروائع يصيب طاعيتا - «عشرى الستة» - من عددية أخرى - «حقوقي رحمة» - ثم اصبر في عصف

إن عامل التذاكر يذكرنا بالطاعية الحديث الذي يتحدث عنه أودن في قصيدة «المديرون» (١٩٤٨) . فالمدبر في عصرنا - وهو رمز لتحكم البروقراطية في مصائر الناس - يدير «دولة الرخاء» أو «عالم الوفرة» . دون أن يكون راسخاً أو عاملاً . إنه نموذج للفاعلية ، فرد في الولايات المتحدة الأمريكية . كما مراد بين صفوف الحزب الشيوعي لسوفيي قديماً كان انطباع من أن «التمدد» هو محر القادب . وحسابات من نزوحات وانعطافات - «محدري» - وأثريه الجود

وسروج الخيل البراقة . أما طاعية اليوم فهو بعض حيله ومادبة كتيبة . أقرب إلى التشف . تحلو من اللعنان - فانطاعية اليوم لا يشرك أقره الشراب ، ولا يقيم حفلات القصف والحقن ، ولا يكتب أحكام لإعدام على ظهر أوراق السنب . ويرى يتعامل مع زعام وحصانيات وازداد وبنات - حيث كل شيء محسوب - ويعان - برعه كل سقماته . من وحدة عسيفة

هذه صورة الطاعية الحديث كما صورته أودن . أما صلاح عبد الصبور فيرسم له صورة لا تقل عن ذلك بلاغة وإحياء

«هل تعلم - لست سعيداً
يتحيل بعض الخلق أي رجل محظوظ
ويظنون لأنفسهم ..
حين يعودون إلى أكواعهم ووزائهم في الليل
«ماذا يصنع عشري الستة» ؟
«يتقاضى أعلى أجره»
«يسكن في قصر»
«يتصرف في أقدار الناس»
لا يدرون بأن أحمل أكبر عبء
أفرج في الليل إذا حدثت واقعة ما
أخرج من قصري كي ألتفتد أسوال الخلق
أحفظ في ذاكرتي أسماء القتلة والسفاحين
وذوي الأفكار السيئة الأخطر من أخطر
أنواع القتلة والسفاحين

إلى أن يقول :
إني أحمي في وحدة
أحمي في وحدة
أحمي في وحدة

والدليج - صالحو الليل - يذكرونا بعزل قصيدة أخرى لأودن هي قصيدة «المواطن المجهول» (١٩٣٩) . إن الرجل العادي في عصرنا ليس إلا اسماً على ورق . إننا من أرقام . ملقأ بين معات وعامل التذاكر يقتله رغم اقتناعه بأنه يرى لم يقتل - «و يسرق» - وم يكسر قانوناً . غاية الأمر أنه صحيح لاند من التقدم بها على مديح بسيطة لكي رعى الأصول . ويستوى لمظاهر - «وخرى معه نسياسه في حربي» - المرسوم . ليس ثم ما يدب على أن صلاح عبد الصبور قد نازح أودن هذا . أو حتى أنه قرأ قصيدته المذكورة . إن الذي روج نعت وحققه نستخرج من شاعرين كبيرين . أحدهما في الشرق وآخر في الغرب . نتائج منشأة . ونخبها مواقف متفردة

والراكب في حرصه على البقاء . وخوفه من بطش عامر التذاكر . يلايه وسايه ويدهنه . فيبي على عدسه ورحمته وعيب وحوده . يعنه على ذلك محطوطه من اسم بحر - «س» - «س» - «س» على سبل التعليق الساحر . أو «تصغير» - «س» - «س» - «س» - «س» وغيره قدامي لشعراء

الطهر والذات
الماهية والإسقاطات
والقائوريات
يوناني لا يفهم

وحيث يتلخ عامل التداكر تذكرة الراوى - وهى بمثابة العقد بين
لواض والدولة - بفرك أن العقد الاجتماعي الذى تحدث عنه روسو
وهيوم ولونيه - والذى ينظم العلاقة بين الحاكم والمحكوم - قد تمزق .
وأصبح الطريق مفتوحا لطغيان النزعات اللاعقبة ، وفلسفات الحرية
والدم والسحة . وهو ما نجده فى اسرية والعشية وغيرهما

- ٣ -

« الأميرة تنظرو - على خلاف المسرحيتين السابقين - مسرحية
مربكة - سة إلى الكاتب المسرحى البلجيكي موديس ميثلينك -
يتعاشا ضباب رمزي شفيف ، ويصعب اقتناص رمورها فى شبكة
المعى : معنى تكون ولا تقف ، وترمز ولا تصرح ، وتوسى ولا تحدد . إن
هذهها أشبه بالأورود . وحوها أشبه بثلاث ساعات التى تسبق مطعم
الهمجر . حين لا يتميز الحيط الأبيض عن الحيط الأسود . وتتحرك قوى
الصياء فى قلب الظلام . وتكون الحرب سجلا بين الحياء والتجلى ، بين
الرمحى واللاوى ، بين الواقع والخيال .

تنظم هذه المسرحية - ذات الفصل الواحد - وحدات المكان
والزمان والحدث ، بما يحقق لها وحدة الجو النفسى ووحدة الأثر
فالأحداث تدور فى ليلة واحدة ، داخل كوخ قصى فى وادى يدهى وادى
السرو ، هاجرت إليه الأميرة مع وصيفاتها الثلاث - مفضورة ، وبرة .
وأم الخير - منذ خمسة عشر عاما ، ووزلن به بعد أن تحطم قلب
الأميرة . إذ وقعت فى هوى كبير الحرس - ويدعى السمند - فوهبته
داتها - وأمكنته من مغاليد الأمور فى الملكية ، قتل الملك - أو عجل
تموته - ولم يهب الأميرة الطفل الذى كانت تتوق إليه - وسلاسل سموت
حكمه أنكره الحراس والقادة والجند ، وهجره . وفى ليلة الحدث تمثل
الأميرة مع وصيفاتها هذا الذى حدث ، ويتعرون مقدم رجل - يروعا
أقرب إلى للاروكية يدمعن إلى استرجاع آلام الماضى ، أو كما تفون
الوصيفة الثانية :

هذا معاد هواجدا النبيلة
المخرج يريد السكين

وتصدى من بوجلير واضح - « أنا المخرج والسكين والغريسة
والخلاد » . وفى غمرة الدمر العصابى - يسمع صوت من الخارج كأن
حتى تردد ، فتزعج الأميرة وتسال

ما هذا يا أم الخير
الوصيفة الثالثة . مولانى
تلك هى الريح

عل نحو ما تسأل السيدة العصابية فى قصيدة « الأرض الخراب »

فإذا رحمت فسأنت ثم توأب
هذان فى الدنيا هما الرحماء

علم بأسرار الدبانات واللفى
له عطران تمضح الساس والكبا
(التي)

ولو لم يكن فى كفه غير روحه
لجاد بها فليبقى الله مائله

كذلك يعتمد الراوى إلى تصوير خوف الراكب واثاره السلامة
إد التنية سلاح الضعيف فى مجتمع انضيمان - والمضامة أداء للنقاء -
وحسب اندات ولبون والأموال - يترجم الراوى - فى حياته المخرج
مصدر - عن مشاعر الراكب بهتور

قال الراكب فى نفسه
ما يدري ، فلفل الرجل هو الإسكندر
ولعل المولى مارالوا أحياء
وعلى كل - فالأهام غريبة
والأوفى أن ملتزم الحيلة
ولعل إن كنت له أن يركب فى حالى
قال الراكب فى نفسه
فلأندل له

ودلت عن نحو ما يتصور الواقع بصيغته العالية فى « مأساة
الحلاج »

بم باح ، لكنى تأخذه الشرطة ؟
لا أفرى ، وعلى كل ، فالأهام غريبة
والعاقل من يتحرك فى كلماته
لا يعرض بالسره
لنظام أو شخص أو وضع أو قانون أو قضى
أو وال أو محاسب أو حاكم

وعامل التداكر يستخدم مصطلحات الفلسفة ، متلاعبا بها
كاسترغاثيين ، كى يوقع الراكب المسكين فى حائل من لفظ :

لا داعى للشكر
هل تدرى ما معنى فقد بطاقتك الشخصية
معها أنك لست موجود
فاسارق قد قتلك
إذ أفقدت شخصيتك المعنى

ودلت على نحو ما كان السجين الثانى ، فى « مأساة الحلاج » ،
بب الحكمة فى مطلع شبابه ، قبل أن يلحظه الواقع الاجتماعي الظالم إلى
الاعتراف ، وكان يقضى صبحه فى دور العلم ، أو بين ذكاكين
٦ - فى . ويعود ليفاجئ أمه الطيبة بالألفاظ البراقة كالصغار المدحون

شريكها في العفة - روحها أو عشيها .

توى ما عسى هذه الصلحة أن تكون ؟

إسما الريح تحت الباب .

وفي محاولة يائسة للتغلب على كتابة الانتظار (هن - كالتاء في بيت برناردا ألبا - يعيش في انتظار رجل) يحاول افتعال الميعة ريث المرح في موسهن .

الوصيفة الثالثة : فلتضحك

الوصيفة الأولى : حقا .. فلتضحك

الأميرة : فلتضحك

(لا يضحك أحد)

إسبن إيماءة بلا حركة ، وفرة منلولة ، كرجال البوت الطوف ، أو كاستراجون وفلاديمير في ختام مسرحية صمويل بكيت « في انتظار جردور » .

فلاديمير : حسنا ، هل عصى

استراجون : نعم ، هيا بنا عصى

(لا يتحركان)^(١٠)

ويقبل على الكوخ رجل غريب الشأن ، « جميل ، دث الهيئة . عليه تراب العقر والسفر ، يدعى القريدل ، قائلا إن صوتا قد هداه إلى هذا المكان ، وأنه لن يرج حتى يلقى من يريد . وهذا الرجل الغريب يحس في ركن المسرح الأمامي الأيسر ناظرا الباب وموليا ظهره للجمهور . وبعد قليل يأتي السمتدل حبيب الأميرة الخائن ، يريد أن تتبعه بعد أن قلبت له المقادير ظهرها . إنه الغفص الذي ظلت الأميرة ووصيفاتها ينتظره طويلا ، ولكنه - وأسماء - كاد كالمهد به .

ها هو ذا يأتي متشعبا بالكذب كما اعتاد

قد عامت في شفبه الألفاظ

لامعة ومراوغة كالزيت

ويذكر الأميرة - محاولا استلانة قلبها - بليل حبها ، وكيف علمها لدائد الحب وأسراره ، وحولها إلى امرأة مكتملة الأنوثة . فتقول له غامضة : « لا يحكى عن مضجعه إلا رجل وغد » . وتذكر درس لوركا في نصيده « الزوجة الخائنة »

صعدت على أجمل المهارى

دون شكيمة أو ركاب

وكرجل لن أكرر

الأشياء التي قالها لي

وهي أبيات أوردها عبد الصبور في مقالته « لوركا شاعر الأندلس » من كتابه « حتى تقهر الموت » (دار الطليعة ، بيروت ، مارس ١٩٦٦ ، ص ١٩٣) . ولتذكر أن عبد الصبور عاشى فلوركا قديما ، نظم عنه قصيدة من ديوانه « أحلام القارص القديم » ، ونظم أشعار مسرحيته « يرها » التي نقشها عن المسرحية وحيد النقاش . وعند كلا

شاعرين عدد نفس العشيبة (إيروتسوم) للتحللة ، وعدائية الرعه وحسة التاركانات . وحيوط الحياة في موحية الموت ، وانخصب مواجعه العقم

ويهب القريدل من ركنه المنظم فجأة . وقد اكتنعت مدافع أحد الداخنية التي كان يرممها في سميات عامصة كسجع الكهان ، ويد يديه على رفة السند . ويعد فيه سكينه . جراه وفاقا حرا ، وحيدته وكذبه . ولا يسى قل أن يرحل أن يلقى الأميرة مدرسا الكبرياء . ولاكتنه ، الذي . ولو كان على عربة ماردة هذه كاحيد

هذا تدبيل لا تكمل أغبى دونه

يا امرأة وأميرة

كوى سيدة وأميرة

لا تلى ركبنتك المورانية في استعداء

في حقوى رجل من طين

أبا أفضل ما كان

وعدا أو شها

عملاقا أو ألفا

ولتلق ألوان الحب . ولا تعطيه

اضطجعى مع نفسك

ولتكلفك ذاتك

ويؤيد هذا التصير السياسى للمسرحية الذى قدمه بدر توفيق فالحظ - على ما يلوح - هو انتظار الغفص الذى يجيب الآمال ودرس التحريم ليرره عند بدر توفيق أن الأميرة هي المدبنة أو الوص والفسد هو الخلف . والقريدل هو الوقع . والوصيفات بمثابة كورس عربى^(١١)

وحيط التصاد بين حياة وموت نوحى به رموز موسمية حرة ، سائرة في ثياب المسرحية فأشعر السرو مثلا - كما يلاحظ الدكتور لويس عوض - « أشجار لا تبت في الحياة ولا تستنبت في فريضة الشعراء إلا في أفية المقابر »

وعدى أن مسرحية - إلى جانب البعد سياسى - بعد - ميتافيزيقيا . وكان الأميرة حى « تعي أن تمح حوهرها النوراني بعد اللذات الأرضية » هي الروح التي تبحث عن حشد سكره . وهي الصورة التي تبحث عن مادة . وهي الفرد الذي يطمح إلى أن يقد عيبا . وكثيرا من أحداث الأميرة - حتى أكثرها ببعالا في الواقعية مشحون بهذه السمات الرمزية النخبية . عدد نقول وهي مهبط من « اندج إلى وصيفها المنظر أسفه » شكرا . فلاحظ ترجمة ، في هي الروح سبط إلى لارض . لورقاء حى هضت من أصل الأربع في فكر صلاح عبد الصبور - الذى قد وقعيا شراكا - « من الأفلاطونية . ومن الافوصية المحدد

كنا علم بالحب كما يحتم كهف بالنور

ويزوج صلاح عبد الصبور - براءته المعهودة - بين أرق
وجان الشاعرية

مولانا

في وسط السلم تختار المص
جيدك أم كومة هاس
يتكسر فيها النور ويلتم

وبين الفحش الصريح

فاسمح إذن أحدث نكتة
رجل قال لزوجته
البدن يفوقك حسنا
قالت لزوجته

ادهب حل سراويل البدن
بدلا من حل سراويل

إن قائلة المقتطف الأول هي ذاتها قائلة الثاني - الوصيفة الأولى :
« الإنسان ليس روحا خالصا وليس جسدا خالصا ، وإنما هو على المبرج
بين وحدين ونقوم جدلية حلقة بين طرفي المقتطفين : « شكلها
بصوت الآخر وينفذه . إن المروحية تنفذنا من الانفاس إلى طبيعة
سجدة - من طرار ما يجده عند اتباع رولا الأصائل قائمة من نسيانهم .
والفحش بنفذه من التحليل في أفق غلغل الهواء ، « كوت العلة
« رصنا المعجون توابها شهوة وعرق و« فرارات - ما كان لأحد سوى شاعر
كبير أن يكتب هذه الأبيات

ومن معارقات الحب للؤسية - والمصادقة فتيا وحيانا على
لسواء - أن تبكي الأميرة حبيبها بعد موته ، وتجده - مثل دوريان
جراي - يمشي من الصدق وهو جئان حامد ما لم يكن بملكه وهو
بصاحبها وبفشل أباه وبمصب الملك :

آه ، ما أضلقت عينا

انظرون ، ماتت بسمته الفاتنة الزرجة

وبدا مرعبا مذعورا في صدق فاني

- 2 -

لكن مسرحية صلاح عبد الصبور التالية « ليلي والمضنون » لا
تصيب مثل هذا النجاح ، ولا تواصل هذا الحوار الخلاق مع الكون
والكائنات - إنها - في تقديري - أضعف مسرحياته ، كما أن « النساء
حين ينحططن » أضعف كسبه النقدية .

برجع الستار عن عرفة تحرير في إحدى المحلات الصغيرة التي كانت
تصدر « نقده » قبل ثورة ١٩٥٢ ، وروى محروبا - سعيد وحسان ورياد
وحسن - وهم مجموعة من الصحفيين والكتاب والشعراء ، يتراوحون ما
بين الإيمان « الإصلاح » لتسريحى والإيمان بالنصف الدموي . ويدخل
عليهم الأستاذ - رئيس التحرير - فيمزج أن يكونوا عرقه تشيلي تجمع
ساعات معدودة يوما أو يومين كل أسبوع ، مبدأ من جو العمل

الصحي ، كى تجري تدريبات على إحدى المسرحيات ، حتى إذا أقر
أفرادها أدوارهم قدموا حولا يدعون إليه بعض الأصحاب الخلفاء .
ويقترح الأستاذ أن يمثلوا مسرحية شوقي « محزون ليل » ، يلقى اقتراحه
القبول رغم بضع اعتراضات - وهكذا تتولد مسرحية داخل المسرحية .
ومن الحوار بين العاملين نبتت دلالة عمل الشاعر الأحدث .

والواقع أن هذا النج - مسرح التنايل مع شاعر سابق ، وتخص
أصوات الآخرين - ليس جديدا على صلاح عبد الصبور فقد سبق له
أن استعار من أحمد شوقي ، على سبيل المقابلة والبهكم ، كما يقول
الدكتور جابر عصفور : « يستخدم صلاح التضمين في قصيدته « الحب
في هذا الزمان » . فيستعير بيتا تقليديا لشوقي ليبرز بوضعه في قصيدته
عنق الفارق بين الحب السلي الذي يجمع للزبيب والحسان لأنه ابن
عصم جامع رزين

سفرة ، فاستامة ، فلام

فكلام ، فوعيد ، فلفاء

والحب للعاصر بسرعة الآلة وعدم عمقه وزيله .^(١١)

وتحمل الأحداث الشخصيات على تيارها ، فتحترق القاهرة .
وتسحب سلطات الأمن رخصة الهلة ، ويتبين أن حساما جاسوس على
رملة ويظل سعيد حائرا بين الماضي والمستقبل : « وقت مفلود بين
الوقتين » ، أو - بالتعبير الأدوينسى - وقت بين الزمان والورد . أما
ليل - رمز الوطن ، وهو رمز بل من فرط الاستعمال - فظل تنتظر
الحبيب بها ، الذي يكون على يديه الخلاص .

في المسرحية - ولابد - أصداء من قراءات عبد الصبور : فخط
المقابلة بين الواقع والليل يستلهم بيراندلو . وهناك شرح جيد ليق
إلوت من قصيدة « بروفروث » : « النسوة يتحدثن برحن يمين / يذكرن
مكايل أنجلو »

معناه أن العاهرة المصرية

نحسو نصف الرأس الأعلى بالحدقة اليراققة

كفى تمل من قيمة نصف الجسم الأسفل

كما أن هناك صدى من غمام قصيدة « الملاح الهرم » لكولردج
« فرسانا محزونين وحكام » . ونجد ذكرا لبرخت وجوته (وهما شاعران
قابل بينهما الدكتور عبد الغفار مكاوي - صديق الشاعر الراحل - في
مقالة له ممتعة) وعلى جدار غرفة تحرير مجلة تقوم لوحة « دون
كيثوت » للمصور دوميه

على أن للمسرحية تماثل من حلال رئيسي يتمثل في أنها - أساسا -
مسرحية واقعية ، بل طبيعية الرعة ، لا يوجد ما يبرر كتابتها شعرا - إنها
في معالجتها لأزمة المثقف الثوري ، قد صنعت من نفس مادة « الأيدي
القفرة » لسارتر - و« الأبرار » (لا « العادلون ») لكامي ، و« الصمت
والصدى » ل« أمين العيوطي » وكثيرا ما شعر أن الشعر يتمثل تحت وطأة
ما كان الأجلر به أن يقال - ببساطة - تزا

سعيد هل أصبح لك شاي
ليل شكرا يا حبي

ها أنا أستدير بوجهي إليك ، فأنت
لأن انتظاري طال ، لأن انتظاري
يطول ، لأنك قد لا تجي ، لأن
النجوم تكذب علي ، لأن كتاب
الطوايع يزعم أنك تأتي إذا
الفرق النسر والأفصوان .

• • • • •

زياد : لا بل قد عالجني إحساس طبعي
وتبلغ الركافة أوجها في قوب سعيد يتنظر انحص

وتتفرق تصاعيف المسرحية بدات من نوع « زياد » .
« سعيد » . كتاب عدد من أبيات عربي ناطقة في مسرحيته ذات المهاد
العصري

.. باسم الشعراء وباسم الخطباء
والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية
وعبد الله التديم وتوفيق الحكيم وألفظ ،
وشجرة الدر وكتاب المرقى ونشيد بلادي بلادي
نرجو أن تأتي وبأقصى سرعة
فالعصر ليدد
والباس محمد

وفي المسرحية جانب تبه إليه ناقد لم يجد - للأسف - انشجاعة
الكافية لذكر اسمه ، فوقع مقالة له في مجلة « الآداب » البيروتية باسم
« شاهد » من بغداد . كتب الناقد تحت عنوان « أنوار حوطة » أم
بأنثر « (مجلة « الآداب » ، يوليو ١٩٧٠ ، ص ٨٨) أن مسرحية عبد
الصبور تم على تأثرات بقصيدة للشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر ،
بشرت في مجلة « الكلمة » العراقية (تشرين الثاني ١٩٦٩) ، عنوانها
« القارة السابعة » . ويورد الناقد الأمثلة التالية تأييدا بدعواه :

شأن بين هذا الخليط وأبيات صلاح عبد الصبور العظيمة من
« الانتظار في قصيدة « توافقات » ، آخر قصائد ديوان « شجر الليل »

صلاح عبد الصبور

حسب الشيخ جعفر

١ - يحمل بوقا في صحراء الزمن البهيم .

٢ - لا تلتصق بالصمت كما يلتصق البلاب بالخشبة .

٣ - تلتصق حوالبك عيون كالخيط على النعل

٤ - ماذا لو تلمس كفى الخشنة هذا الجسد الشمعي
المثالي حتى يمتنع لي كخبيج يتطر المركب ،

٥ - انعم لي ، والمشي ، ونعسى أي وتر مشدود .

٦ - هل نرحل للمستقبل في سفن من ورق
الصحف الأصفر

٧ - هل نمر ودكنا فوق سرير

٨ - متكتن كما يتكنى الصحف الأصفر فوق الماء .

٩ - نغمم بالكلمات كعمقمة البران إلى المشب

١ - الزمن البهيم ، يا حبيب ، كالقشر على
أصابعي

٢ - انحدرت في نومها الوعر ، نائي ، انهمكي
في الزينة ، انني على جذمي كالبلاب

٣ - انتظرت وامتلأت كالمنزل يلتصق بحيط منك

٤ - عاشقا أدخل ، لي يفتح الخلق .. نقي الأكن
لعمري في الخلقان .. في عرفتنا البحر تمنح
الخليج هل تسمع ؟ صبحو من مثقلة تدخل
في البحر كما تدخل في قفارها البدان

٥ - ارنجفت مثل الوتر المشدود في انتظار

٦ - وفي للقهى اللذعان امرأة تؤسى . الرجيل في
قوارب من ورق الجرائد

٧ - الحب في السرير كالزحيل في السبعة .. وفي
السرير والشرائط الناصعة اللياص رينا من
متقلة في حدة الماء . تحرب ثقبلا متلا
تحملي رينا إلى اللا شاطئ

٨ - رثمي اهدب كغطال السحب الخافي على الماء

٩ - حظدي باسم يهدل في الليل كما يهدل العشب
في البران

سألته فقال : « كي نجد قوائم هربه صريفة من سوح الذي برع شقيق
مقار في إيرادها في قصصه » أثبت في أحد أبحاثه الرصينة المدينة بالمراجع
الطامة كدائرة المعارف البريطانية . وعنتار الصحاح وتقوم العبرى
الفلكي : وأصول التدبير المثلث . وغيرها

ويخرج الستار عن الملك وحاشيته في قاعة العرش فهو يتحدث
إحدى شخصياته بكلامه عرب هو حشد من تعشيفية والصبورية .
وكانه تهكم على وطأة انفسه

فعدائكم عموران يفرودان إلى انج المكور
المستغرق في سباحات تأمل ذاته
في باطن مرآته

وهذا الملك نموذج لكل الصفة من شعره . كنيس ربح
عشر . أو الدولة .

عاشت أنا صاحب هدى الدولة
لأنا الدولة .. أنا ما فيها ، أنا من فيها
أنا بيت الطلح ، وبيت المال . وبيت الحكمة
يل إلى للبعد والمستشفى والحياة والحس

وهو يعامل رجال حاشيته كما يعامل كاليبجولا . في مسرحية
كاسي . المزيقة من الشعر . الوعظي ببه

لكن هذا الملك الجبار عاجز عن أن يجمع روجه طفلا . فتوسل
إليه أن يجترأ حاشيا تنجب منه « بواقي » بعد « لأم » شريطة أن
يقتل العنكب بعد إتمام مهمته . ولكن الحكمة تقول

لا .. لن تقتل رجلا أعطاني دهره
أطلقه يضرب في الأرض

ويضلل « طير الموت الأسود » بدن الملك . على الرغم منه

ويعود حوقة النساء . في بعض الثاني . إلى الحديث بثر .
داكرة لأصطو مرة أخرى . في حين يرى جنان الملك الممدد وحاول
أهل النصرود الحياة إلى الميت يناحش الإعراس حيناً . وبالرفص حيناً .
ومعرض مفتياته من ذهب وجواهر عن عيبه نعمصتين حمراء .
جدوى . وتحد الحكمة في شاعر قصة صالبي . فهو الوحيد الذي
يجتهد بشئ من البرجوة والند . فترجل معه عن قصصه في كوخ عن
الهر . وفيه نفسه . ويصعد إليه حائط القصر من كان شل .
إحدى روايته . قد أمر بفضع نفسه

ويرسل أهل القصر الخلال لكي يعود «سكة» لآفة ويصل الشاعر
للمرد . ويرحب الخلال بهذه المهمة . فهو عدو للشاعر منذ قديم .
وعلاقتها أشبه بعلاقة تيمور ومهيار في شعر أدونيس

لا يغري أن آتي بالملكة
لا أدري هل يتبع هذا في بيت الملك النائم أم لا يتبع
لكن قد يغري أن أتل بالبعث بأضلاع الشاعر
فأنا منذ زمان أكره هذا المأهون الماكر

سوح لي أمثله اساعد مقبلة . وترجح أن صلاح عبد الصبور حاور
أحمد الشروع في تأثره بالقصيدة . وأدع الأمر لحكمة الصمير الأدبي ولي
نؤو قصيدة حسب الشبح جهر كاملة ، فإن لا أعرضها إلا من خلال
هذه المقطع

- 5 -

أنا في مسرحية صلاح عبد الصبور الأخيرة « بعد أن يموت
الملك صحنه شبح من حرد سيق في مكاب بين يدي . إنها أدنى من
مسرحيات الثلاث لأول . وكما فصل من مسرحية الرطة . وهي .
عن الأقل . تحت مير وجوده كمسرحية شعرية . ما كان يمكن أن
يكتب بتر

المسرحية . كما يصورها صاحبها . « ملهة ملهية » . فيها شئ من
يوسكو مؤلف مسرحية « الملك بخرج » . وحيطها الرئيسي هو الصراع بين
الايروس والثانالوس . بين مبدأ الحياة الذي يمثله الشاعر ومبدأ الموت
الذي يمثله الملك . وتجار الملكة . الأرض الأم . لاني الخالدة . إلى
صف الشاعر الذي يخلصها . في حين يريد أفراد حاشية الملك . الذين
دب إلى نفوسهم العنق . انورير والمزج والفاصي والخلاد . أن
يعيدوه إلى عالم العنق والإعمال والموت

تبدأ المسرحية . على نحو غير موفق . بثلاث ساء بقتلها بتر
(هذه أول مرة يدمج فيها عبد الصبور قطعاً نثرية مسطولة في مسرحية)
وكانما يرمين إلى شئ غريب من التعريب البرعني (ولكن نجد ذكرا
لمسرحية برحت « دائرة الطباشير القوقازية » في موضع لاحق من
المسرحية) ويتصرف الشاعر بفوق « والمسرحية التي تقدمها لكم
للينة من تأليف شاعر يدعى صلاح عبد الصبور . وهو رجل أسمر ذو
نظارات . كان يزورنا أحيانا في أثناء البروفات . » إن إقحام الكاتب
دائه في عمله معروف بأعطاء . فلما يجمع . حاوله أدونيس . وهو .
رغم قامة لشعرية الشاعقة . نرجسي كبير . حين كتب في الفصل
الخامس

عل أسير على أحمد سعيد على سعيد على أحمد أسير على
أحمد سعيد أسير
بصارح يتكسر كالبر
وأدونيس يموت (١٢)

وحاوله إدوار الخراط في ختام قصة « في الشوارع » . « نداه يتهف
به : - إدوار .. إدوار .. » (١٣) ربما كان ألفرد هتشكوك هو اللناد
السعيد الذي يجع في دس داته في أعماله

حدث إحدى النساء لثلاث . وهي محظيت لذلك . أن موضوع
مسرحية نينة هو موت أحد جنود . كما ورد في أحد الكتب الصغراء
القدمية « نمر » . رميم منتصبات من كتب « الشعر » لأرسطو
ويحاكي لشعر سنوب الصفة محاكاة ساحرة : « وواقع الأمر أن المؤلف
لم يجربنا ، وربما كان قد أخبر المخرج . الذي أخبر مدير المسرح . الذي

في هيئته شيء لا يعجبني

ويثبت الشاعر للحلاد في القال حتى يصرفه

وفي الفصل الثالث تعاود النسوة الثلاث الظهور ، فيعترجن ثلاث

بهايات ممكنة

لأولى أن ترسل الخاشية لذلك وللذكة إلى العالم السفلي ، فيحرق

حوض الشاعر ونعني في حديقها كذا معنى ، ورفيوس في طلب روحته

يوزديكي . وهناك يحكم قصاة الأقدار بقسمة الملكة بين املاك وانشاع

فيهم الشاعر دلت

والنهاية الثانية هي أن يشب طفل الملكة عن الطوق . ويتأهب

لحوض عن العرش . ولكنه يحده يتأوى فيقرر أن يريل بقايا الماضي

ويعيد بناء القصر . ولكن دون ذلك أن أمير البحر العربي قد احتل سائر

عرب بنصر

والنهاية الثالثة هي أن يتفقد الشاعر سيد . ويعود مع الملكة إلى

نفسه . لكي يحكمه طفل مستقل

وتترك النسوة للنظرة أن يشاروا النهاية التي يجادلونها

إن الشاعر هنا - مثل للمنى في «حكاية الممثل الطويل» - من صناد

تأملات في زمن جريح - «الرحيد في ريلاب» - إنه أحد أقدم

صلاح عبد الصبور ، شاهد عصره وضجيره كصوت في صوته

إن مسرح صلاح عبد الصبور جزء من حركة المسرح الشعري في

عربنا العشرين . الحركة التي يشهدها بيتس . ولوركا . وكلودين .

والبوت - هو - مثل هؤلاء الرجال - ثورة على الرعة الطبيعية .

وارتداد إلى يدبغ الأسطورة والطقس والحلم . وتجاوز لواقع القرن

التاسع عشر الفوتوغرافية . وغوص على أعماق الرعبات والمخاوف في

اللاشعور الجمعي وباطن الفرد . ومعرض تقدم لشكل عن عماء الوعي

والشعور

لن لاحظت لك هذه المقارنة مسرفة . أو هذا لك - وأنت بحق -

أن صلاح عبد الصبور لا يساند هؤلاء الرجال - وإن انتهى إليهم -

فتذكر - أيها القارئ - أنهم كانوا يكتبون ومن ورائهم تراث الإغريق

والرومان . ومسرح عصر النهضة . والمسرح الأوربي الحديث ، في حين

كان صلاح عبد الصبور يكتب وليس وراءه سوى مسرحية انتصار

حورس ، وعروض للشعبانية في القرى والنجع والمدن ، ومسرح

الفلاحين ومسرح السامر ، وغنيليات خيال الظل وابن دانيال والقوالون

في الأسواق والموائد . وميلودرامات وهزليات عارون نقاش وأبي حبل

القباني وفرح أنطون ويعقوب صنوع ، وغنيليات أحمد شوقي وعزير

أبازة المسرحية ، ومحاولات - بالشعر المرسل - فريد أبي حديد .

وبما كثير ، لا تعدو أن تسمى في اتجاه المسرحية الشعرية الصحيح ، ولكنها

لا توغل فيه ، ولا تصنع تراثا ، أو ترمي تقيدا . لقد رسم صلاح عبد

الصور معالم الحساسية الحديثة في مسرحنا الشعري ، ومكانه - من هذه

الزاوية - محفوظ في تاريخ الأدب . لن تعدو عليه هوادي النسيان

« هوامش

(٨) في انتظار جرحه ، صوفى بكيت ، ترجمة د. طير سكندر ، في كتاب مسرح البحث ،
لجنة الترجمة العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠ ، ص ١٢٤

(٩) بدر توفيق ، الأميرة بين الموت والانتظار ، مجلة المسرح ، يوليو - أغسطس ١٩٧٠ ،
ص ٧٨ - ٨٣

(١٠) د. لويس حورس ، الحرية وفقد الحرية ، مجلة العامة للتأليف والنشر ١٩٧١ ،
ص ١٢٢

(١١) د. جابر جبر - تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور ، مجلة المجلة ، فبراير
١٩٦٩ ، ص ٥٥

(١٢) أندريس ، الآثار للكلمة ، الجند الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ص ١٩٢

(١٣) إميلو الخراط ، ساعات الكرياء ، دار الآداب ، بيروت ، ديسمبر ١٩٧٢ ،
ص ١٠

(١) د. لويس حورس ، دراسات في أدب الحديث ، دار المعرفة ١٩٦١ ، ص ١٩٢

(٢) د. أحمد كمال زكي ، نقد : دراسة وتطبيق ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر
١٩٦٧ ، ص ١٩١

(٣) أحمد عبد الفتاح حجازي ، صلاح عبد الصبور ومسرحه الشعرية مأساة الخلاج ،
مجلة المجلة ، فبراير ١٩٦٧

(٤) مصطفى عبد المصطفى السحري ، مأساة الخلاج ، رابطة الأدب الحديث ، ص ٥ - ٦

(٥) Issa J. Boudebs, «Murder in Baghdad», The Muslim World Vol. LXIII No. 3, July 1973, p. 241

(٦) د. عز الدين إسماعيل ، «توطيد التراث في المسرح» ، مجلة أصول ، العدد الأول ،
أكتوبر ١٩٨٠ ، ص ١٩٠

(٧) مصطفى السحري ، نقد



الرمزية والنراجيديا

في "مأساة الحلاج" لـ"ليلي والمجنون"

كل أنواع التعبير الإنساني . دون استثناء . تقوم على الرمز . بإطلاق الأصوات . أو رسم الأشكال . أو بآتيان الإشارات والإيماءات . أنعاما وغميمات وكلمات . أو كتابة أو علامة أو تصويرا . أو تحريكاً لأعضاء الأجساد أو ملامح الوجوه . ولكن التعبير العام بالرموز العامة المشتركة شيء . والتعبير الخاص . الإبداعي الشيء . شيء آخر . التعبير العام . والرموز العامة . كاللغة . يكون معطيات عامة . التنوع فيها يجمع لطروف سائدة مشتركة . وتغيرها يحدث في إطار الظروف نفسها ونحت تأثيرها . فيلفظ . أو يتم قبله . وفقا لمقاييس وأوضاع «بشركة» فيها وفي التأثير بها و الموضوع لها . أو التمرد عليها . الجميع . في الزمان الواحد . وفي الوطن الواحد . وأحيانا في العالم الواحد . أما التعبير الخاص . الإبداعي الشيء . فهو فردي . هو التجاور الذي يحققه الفنان - الشاعر . للتقابل والتضاد والامتزاج المتحقق في ذهنه بين التعبير العام . وإدراكه هو الشخصي لما ينبغي أن يكون عليه التعبير في قالب في يشبهه ويملاء بصياغاته الخاصة . وهذا التجاوز . متحققا في كلمات اللغة وصورها . هو الأدب . وهذا التجاوز . متحققا في الكلمات والصور المرتبطة بشخصيات تتقابل وتتواجه في سلسلة من المواقف المترابطة . هو الأدب الدرامي

سامي خشبة

لذلك . لا يمكن - مثلا - أن يتحقق لنا إدراك الكامن (ومن ثم النجاة الكاملة) للمعنى الكلي - بأحرانه - لأول أعين صلاح عبد الصبور الدرامية الشعرية (مأساة الحلاج) وأول مسرحياته الطوبى الثلاث . دون أن تنبئ الدلالات الخاصة لمجموعة «الرموز» المترابطة التي يتكون منها المظهر الأول من المسرحية . منذ أن يسقط انصراف على عمق المسرح . فيكشف الشيخ العجوز المعلق على جذع شجرة ويتعمد عليها فرع قصير منها (و) لا يوحى للشاهد بالصلب القوي . بل بجذع شجرة «ص ٧» . إلى أن يدخل من خلف الشجرة . شيخ في يده وردة ص ٢٤ . يعرف من شخصيات أخرى في المشهد أنه «الشيخ شيخ الزهاد» ص ٢٤ . ونعرف من أول كلمات الشيخ نفسه . أن الرجل المعلق على الشجرة كان «صاحبه وحبيه» ص ٢٥ . وإلى أن يلقى الشيخ إلى الرجل المعلق وردة «حمر» «مدون الدم وهو يقوى

ولكن لم يعد نستطيع القول بأن كل أدب هو أدب رمزي . أو أن كل دراما هي دراما رمزية . مادام تطور الإبداع الذي يؤدي - من خلال رتادته تطور الفكر النفسي والعملي والعقلي وبالتطور الاجتماعي ذاته - إلى إعطاء المصطلحات معنى محددة الدراما رمزية . في عصر «نهم الاصطلاح» المحدد بالمعروف (وكل معرفة تحديد كما أنها تحرير من الحدود) هي دراما من نوع خاص . يقوم البناء الذي كنه فيه على أساس رباط جريثاته جميعا بتصور أساسي واحد . ندعه شاعر نفسه . فتجاوز فيه حرفة معنى اللغة . وحرفة دلالات «ظرف» التاريخي . ودعا إلى مشاركته اكتشافه وتجاوزه في هذا تصور الأساسي الواحد . الذي لابد - بحكم طبيعة الدراما - أن يكون متعدد بوجه . تتحول المعاني الرئيسة للعمل الدرامي كله إلى مجموعة من الرموز . مكون - في هذه العملية الإبداعية . نالسة للشاعر بدني . ثم في نهاية تلك العملية . نالسة لنا نحن المتلقي - هي محور . والسلسلة الفكرية التي تتخطى حولها بقية المعاني الفرعية . التي تأخذ منها معرزا . وتتخذ دلالات تجسدها من خلالها .

«أعطيك بعض ما وهبت للحياة
بعض ما أعطيت» (ص ٢٦)

تم يرون معرو عن بدمه - وهو شبح بناظره

لو كان لي بعض بقبك

لكنك مصوبا إلى عييك .

لكنى اسبقيت حبيبا امتعت - عمرى

وقلت لفظا غامضا معناه .

حيى وموك فى أبلى القضاة

أنا الذى قتلتك

أنا الذى قتلتك (ص ٢٧)

..

تراكب مجموعات الصور للرؤية والكلمات والأفعال ، لكي يتكون منها محور الدلالات الأساسى والعام للمسرحية . الشبح المعلق على الشجرة - مطوب ألا يوحى وضعه بالصلب العادى - لأن الشبح (إخلاج نفسه) لن تقتصر دلالة قتله على الإيحاء بمعنى المسيح المصلوب ، أو «الغادى» الممض ، معوث السماء لاحتذاء الشر والتكفير عن خطيئتهم الأولى - بل سوف تضمن دلالة قتله ذلك المعنى إلى جانب معان أخرى كذلك ، تصيد من مغزى أكثر من واحد من ريات الإحصاء والحياة المقتولين ، الذين ينصبون لصلبهم المقتولة الأرض ، أو شجرة الحياة - لكي تستمر الحياة نفسها .

إن إخلاج - بما نقله من كلماته مقدم مجموعة الصوفية بحشبه نفسه بالشجرة / الإنسان

وكان يقول :

إذا فسلت بالدماء هاتى وأغصى

فقد توطأت وضوء الأنبياء (ص ٢٠/٢١)

ثم يواصل مقدم مجموعة الصوفية ، لكي يصاحف من مغزى الصورة الأولى ، ويصيف إلى دلالة قتل الإخلاج بعدا جديدا

«كان يريد أن يموت كى يعود للسماء

كأنه طفل سماوى شريد

قد هل من آية فى مناعة السماء» (ص ٢١)

ولكن ما يقوله إلينا من كلمات إخلاج يثبت - بعد ذلك مباشرة - رير لشجرة المروية بالدم

به يروى بدمائه شجرة جديدة - بعد أن «زرعها» بلفظه الضم . فكأنها كانت محتاج إلى دمائه . لتحيى بذرتها - الكلمات - وهو يتحدث عن «دورة» الإنات - من عرس «الدرة» «المنة» إلى اردهار الزرع الجديد .

«كان يقول إن من يقتلى سيدخل الجنان

لأنه يسلفه أتم الدورة

لأنه أغاث بالدماء إذ يحس الزريد

شجرة جليلة زرعها بلفظي العقم

فدبت الحياة فيها - طالت الأغصان

(ص ٢١ - ٢٢)

ويستبد متده مجموعة الحديث فيستعير نفس الرمز . وكأنه ص . حقا يرى الإخلاج وقد استحال إلى «شجرة» بنفسها التى عرسها بكلماته وزواها بدمه . ثم استحال الدماء «شجر»

« .. وحيى أنلمه السلطان للقضاة

ورده القضاة للسلطان

ورده السلطان للسجاد

ووثبت أعضاؤه بشمر الدماء

م له ما شاء » (ص ٢٢)

أما الكلمات ، التى كانت بذورا للشجرة قبل أن تروى بالدم . تصبح عند مجموعة الصوفية ، أو يصبح بعضها ، كمسامير صليب المسيح .

« .. وفرحتا حين ذكرنا أنا علقناه فى كلماته

ورفعناه بها فوق الشجرة »

وهنا يحصل الإخلاج مرة ثانية عن «الشجرة» التى تصبح له صليبا ، ويعلق بها فى بعض كلماته ، التى تتحول بقيتها ، فى قون نفس أفراد جماعة الصوفية ، إلى بذور أخرى تنشر على أفواههم . وتردهم إلى أماكن أخرى كثيرة إنها بذور بالملء الحرق ، لكي تنفق مع غرسها فى الأرض

«وستلعب كى تنق ما استبقينا منها

فى شق محاريث الفلاحين »

وبذور بالملء الدلال الأوسع :

«وعينها بين بهاعات التجار

ومعملها للريح السواحة فوق الموح »

ولكن الكلمات / البذور ، ستبقى أيضا «كلمات» بالملء الحرق .

«وستخطيها فى أفواه حداة الأيل

الحائمة على وجه الصحراء » (ص ٢٣)

«وتقدوها فى الأوراق المحفوظة بين طوايا الثوب

وستجعل منها أشجارا وقصائله » (ص ٢٤)

أما الشبلى فإنه يرى الإخلاج رؤية أخرى ، «يتحول» فيها الإخلاج إلى رمزين جديدين ، فو يحل الرمزان الحديديان فى رؤية الشبلى محل الشجرة المحروسة بالكلمات ، والمروية بالدم - والشجرة بالدم - والمتحولة إلى صليب ، يعلق عليه الإخلاج نفسه ببعض كلماته «يرى الشبلى»

« .. قد كنت عطرا دائما فى وردته

لم انسكبت ؟

وردة مكونة فى محرد

لم انكشفت ؟ » (٢٥ - ٢٦)

ولكن - إذ يلتقى الشبلى إلى إخلاج وردته الحمراء - الدم لمعصر يعطر دانه المنسكب - ويقول له إنه يعصيه بعض ما وحب للحياة . يعرف - حتى فى رأى الشبلى - أين انسكب العطر ، وعلى من يكشف

الذي بقي معه في السجن ، مصداً لكتابه . فمر برت مع ريمي لأحد
الذي خرج عازماً على أن يرفع سيف . مهتداً بكتابات الخلاج . وها
وحياً يأتي للخلاج النبأ بأنه سيمثل أمام قضاة الدولة . ويشتد

وهذا أحلى ما أعطاني ربي

الله اختار

الله اختار .. (ص ١٢١)

وقد اختار له الله حين ما قد اختاره هو من قبل نفسه . إن حذر
الظل . يأتي في إطار اختيار الله . وإشاعر المؤلف يسبح من رموزه
سلسلة من المواقف الدرامية التي تتجسد فيها عملية مواجهة العصبية و
العصبية بين أطراف الصراع الذي يحرص بطله أنداسوي . ويصبح الرموز
بعضها وسيلة للتفكير ، تصبح أداة ومصطفاً لتثبيص روحه العصبية
وجوانها وتجردها . تلك العصبية الروحية الدرامية التي يسرق بين
أطرافها بطله . حتى يصل البطل - ويصل نحن معه - إلى شجرة
الحرق أن يختار . يأتي اختياره متطابق مع مشيئة الله . وأن يشاء
الله . فتأتي المشيئة بما سبق أن اختاره بطل

وفي هذا التطابق - الذي هو في نفس الوقت ذروة التركيب الفني
« التراجيدي » لشخصية الخلاج ، والمصير ، وفكرة الاستنارة التراجيدية
التي يريد الشاعر توصيلها إلينا - ل هذا التطابق يتجلى تحاير المفهوم
التراجيدي لأساسة الخلاج ، عن المفهومين الغربيين القديم (الأرسطي)
والحديث .

ولنا بحاجة هنا إلى مناقشة تفصيلية للمفهومين ! يكمن القبول
بأن المفهوم المنسوب إلى أرسطو ، يفرم على أن مصير الإنسان محدد
سلفاً ، يحدده حكم قدرى تصدره الآفة عنمة أو فرادي ، ولا يعلم به
بطل الدراما التراجيدية . وإذا هو عرف به ، فإنه يعرفه بعد فوات
الأوان . وجهد الإنسان العظيم للإفلات ، يعوقه عن طريق حده حفاً
أساسي في شخصية البطل وسوكة . هو إهامارنيا وهذا خطأ هو الذي
يفتح الباب أمام الحكم القدرى المسبق لكي يحد ويتحقق . وعن
ذلك يكون هذا المجهود العظيم جهلاً ضائعاً ، برغم أنه ضروري لكي
يكتسب الإنسان قيمته وكرامته في مواجهة القدر الذي لا مبرر له . ثم إن
هناية لا تدفع إلى الحزن بل إلى التطهر ، تظهرنا نحن من صعد ،
ندفعنا إلى قوحي بالاحتمالات المفتوحة أمامنا للسقوط

أما المفهوم الحديث ، الذي صاغه مكتملاً سرية لأولى ،
فريدناند برونتيير^(٢٧) مستفيداً من قانون « الصراع التراجيدي » الميجين
ومن إضافات شليجل وكولريدج . فقام على أساس أن الإنسان صاحب
إرادة حرة . يصارع بإرادته وذكائه لإرادات أخرى . قد تكون طبيعية أو
كثوية . وقد تتجسد في بشر آخرين . يهزمونه لأنه لم يكن « قوياً »
الإرادة ، بالقدر الكافي . ولم يتزود بما يكفي من العلم والمعرفة والذكاء
لكي يقود في مواجهته لهم . وبهذه لا تدفع إلى الحزن . ولا إلى
مجرد التطهر . بل إلى الاستنارة - استنارتنا - لها كان يسمى له ، ولك
لكي يعبر في صراعه النبل من أجل الحرية ، والكرامة واحترام
الذات . وقد رفض برونتيير مفهوم طبيعيتين لدى دحلته يسر رولا
وتشاعره . والذي رأى الإنسان مقدراً بقوانين ضيقة وجتماعية - حسب
عن القدر القديم . مع مجيئ مدرسة التحليل النفسي . أصبحت تقوانين

وأن ما شغل خلاج منها قيام العدل في دما الله . وسعى الناس إلى أن
يكونوا مثل حائقهم - وهم حادوه على الأرض - وأرواحهم نفس من
روحه - أفرده فعلى . بل إن كلمات الخلاج أيضاً - في المسرحية -
تقول إن « قتله » كان جزءاً من مشيئة الرحمن التي على أساسها جاءت
مشيئة الخلاج نفسه . فهو علمه الخوقة - بعد أن رفض القرب إلى
حراسان ، وبعد أن طلب من الله أن يمنحه « جلد » لا معجزة . يكون
قد مضى برز دته - حتى عرف مطابقتها لإرادة الله - نحو مصيره . واعيا
متنوح بعين

إن الخلاج يختار نفسه . يختار صربى الترامه بدياً الله وحلقه .
وصريق مواجتهه بلستاد . وصربى علاقته بالله . الاختيار الحر الذي
يختم صمصمه بما ملأ الدي من الشر . وعظم نهايته معلقاً على الشجرة
مستوح الدم . ولكن هذا المصير « التراجيدي » لا يتحقق حكم قدر
أعنى ومسبق . بل يحدث برزده الخلاج الواعية

والشاعر المؤلف لا يصوغ تراجيدياً أرسطية ، بتحدد مصير بطلها
مد البذل على أساس حكم أعنى صادر من قدر مطلق لا مبرر له إلا
إرادة الآفة . بل يصوغ تراجيدياً حديثة ، يواجه البطل فيها مواضعات
عالمه . واختبارات عديدة يطرحها عليه هذا العالم ، ولكنه يمكنه أن
يحدد لنفسه بإرادته طريق مواجته لهذا العالم بمواصفاته وحدوده ،
بمحدد بنفسه مصيره ، دون تدم رومانتيكي ، ولا تراجيح واقعي
عقل^(٢٨)

ويتجسد اختيار الخلاج من خلال « الفعل العظمى » في المشهد
لأول من آخره الثاني (الموت) من المسرحية . فعل الحوار مع زميله في
السجن ، حول حقيقة الخلاج به : من هو ، وما عمله ، وكيف يقوم
بما رأى أنه تكليف الله له ، وحيرته بين الوسائل التي طرحها عليه ذلك
حوار لقيامه بتكليفه ، والنتيجة النهائية لتلك الخيرة

يسأله أحد السجنين عن عمله فيقول إنه « يتأمل » ، وإنه شاعر
« أحياناً » ، وأحياناً يقرأ في كتب القدماء ، وأحياناً « يشهد أسرار
الكون » . ولكنه محدوب « دوما نحو النور » ، وهو ليس ولياً ولكنه
« مولى » ، والولى الوحيد هو الله (ص ١٠٤ - ١٠٦) . فما تكليف الله
له . سبب دخوله السجن ، للقدور والطريق إلى تمام ما هو مقدور ،
هو « أن أتطلع أن أنجي الموت » ص ١٢١

ولكن

« ... فلكني نجى جسداً ، عزوبة عيسى أو معجزته .
أما كي نجى الروح . فبكي أن تملك كتابته . »
(ص ١٢٢)

ويوضح بعد ذلك ، قائلاً إنه يجي الأرواح « بالكلمات »

وعلى ذلك . فإن الخيرة التي يوجه فيها حوار مع أحد رمزي
سجن . بين أن يرفع السيف أو يرفع الصوت . إنما كانت خيرة
« حادثة » على ذهن الخلاج . لأنه لم يفكر من قبل أن يأتى بإمكانه رفع
سيف . فاحداده الأول كان الكلمات . كان أن يرفع صوته . وتعد
الخيرة « دامية » سبب إحساس الخلاج بمشولته الخلدية . هذا
صحيح حصاره بشخصي نفسه . ملوماً للأخرين بعد أن أنهه « ميله

نفسه . مع هود الصبيغة والجمع . إلى ما يرفعه مدأ بروقتين

بما هو . ر مفهومين عربيين التراجيديا . وما على الفصل
بما من بين الإنسان وبقدري مفهوم تقديم . وبين الإنسان والإرادات
أو غوي لا حجة أو صبيغة وبنسبة . التي يصارحها لكي يصور
حريته . ما مفهوم التراجيدي الذي سيجي ، مسألة الخلاص ، مفهوم
مختلف . قام على أساس وجود علاقة متغيرة وهريدة . بين الإنسان
والله . وبين الإنسان والتاريخ (مجمع) ويستطيع القول بأن ذلك
الأساس ، يكاد يكون واحدا من الملامح الرئيسية للثقافة القومية التي
خرجت منها مسألة الخلاص وخرج مؤلفها

وصلت هذه العلاقة في المسيحية الشرقية (وفي مهندا ، مصر)
إلى مستوى التوحيد بين « الناسوت » و « اللاهوت » في شخص المسيح
الذي حدث به وحدة الإنسان والله إلى أصلها ، وفي الإسلام ، كانت
روح الإنسان بصفة من روح الله ، ونزل الإنسان إلى الأرض خليفة له
فيها . وعلى ذلك فليس ثمة محال للصراع بين الإنسان والقدر ، الذي هو
قضاء الله ومشيئته

ووصلت نفس العلاقة في المسيحية الشرقية إلى التوحيد بين الفرد
والشعب (الكنيسة) . وفي الإسلام إلى التوحيد بين الفرد والأمة
(الجماعة) . مع مسئولية كل فرد عن نفسه ، ومطالبته أن يتحمل
بوصفه كيانا مستقلا - مسئولية الجماعة . وعلى ذلك فإن صراع الإنسان
مع الجماعة (انصرع للتراجيدي - سيبيل) معناه سعي الإنسان إلى إعادة
الجماعة إلى جوهرها الأصل ، إلى ما خلقها الله - وخلق دينها - عليه

وهذا هو ما سعى إليه حلاج المسألة ، فكان صراعه مع « الشر »
متجسدا في « فقر الفقراء » ، جوع الخوص ، وفي قتلان الرجال والنساء
لحريتهم ، واشتد في جردى الحياة ذاتها (ص ٣٥ - ٣٧) ، ولم يدر
صراعه مع قدر مسبق أو حكم إلهي صدر ضده دون معقب وعلى الرغم
من أنه كان يصارع قوى « موضوعية » خارجة عن ذاته ، فإنه يرى -
دلالة الثقافة القومية التي صاغته في التاريخ الحقيقي وفي المسألة
الدرامية - أنه سيق منصلا عنها ، ومنصلا - من ثم - عن مشيئة من
خلقها وحسنه ، مادام هو نفسه لم يشمل بها ، فاشتبك لذلك - معها
في صراع . فإذا اضطرر ضدها توحدا أيضا معها ، ومع من خلقها
وحسنه . حتى إذا هرم ، واكمل كإنسان يحمل بصفة من الله هي
روحه . وما صحه من معرفة :

« الحبيب الصادق

موت العاشق

حتى يجي في المعشوق

يا إنسان بظما للعقل ويعمل في ضيق الخطر .

فأعزى خطوك يا محبوب

سأخوض في طرق الله

ربانيا حتى ألقى فيه

فيمد يديه - يأخذني من نفسي

هل تسألني ماذا أنوي ؟

أنوي أن أنزل للناس

وأحدثهم عن رغبة ذي

الله قوى يا أبناء الله

كوبوا مثله

الله هوى يا أبناء الله

كوبوا مثله

الله عزير يا أبناء ..

إن المثل التراجيدي مفهومه القومي هذا - فردي وحر في
اختباره ، وليس دمية في يد القدر . ولا في أيدي قوى الطبيعة أو
التاريخ . وهو صاحب لإرادة حرة ورواية . بخصوص بها صراعه ضد ما
يقهره وينقإ إنسانيته . ولكنه لا يقيم حريته على أساس قانون الصراع
الأبدى الذي أخذته بروبير عن هيجل . مستفيد من فكرة التحرير
الإنسان من عبودية الغرب والطبيعة والتاريخ ، التي أفردتها فلسفة
العلم المادية للكانتيكية في القرن التاسع عشر الأوروبي ، بل يقيم حريته ،
ويقوم مصيره التراجيدي نتيجة لذلك ، على أساس وعيه بمطلق القدر
وعقل الله ، وعلى أساس أن حريته - إرادته - جزء من حرية الله
ومشيئته ، في أن يكون الإنسان هو صوره . وأن يكون الكون الذي
خلقه محكما وعادلا وإنسانيا

« أراد الله أن نجعل عمارته وتستعمل أنواره

فأبدع من أنير القدرة العليا مثالا ، صاغة طينا

والتي بين حبيبه ببعض الفهم من ذاته

وجلاله . وزينه ، فكان صبيغة الإنسان » . (ص ٧٤)

« بل كنت أحسن على طاعة رب الأحكام

برأ الله الدنيا إحكاما ونظاما

فلماذا اضطربت . واعتل الإحكام ؟

خلق الإنسان على صورته في أحسن تقويم

فلماذا رد إلى ذنوب الأنعام ؟ (١٧٩)

» » »

فإذا عن « السهقة التراجيدية » نبتل - حتى يقول صلاح عيد
الصور إنها « مسرحية » .^(١١) ويقول إنه « على ذلك الأساس أثرت
أكثر الأشكال المسرحية تقييدية . وهو شكل التراجيديا
اليونانية »^(١٢)

تحدثت صلاح عن « الشكل » لا عن رؤية الفلسفة التي
حكمت الدواما وتحدث من خلالها . تحدث عن « حبه نفسه » التي
سعى إليها الكاتب الدرامي لكي يصح حكمة تصبح لإقامة « دمي
محكمة » ومع ذلك ثم بعد « هاميت » « خلاص » وسقطته « حبيبه
ولتخدمها أنقى » عن « صور » واضور استخدمها وقد « مسته
الأسطية وشرحي »

في التفتت لأرمضى . لا يكرر عقل « سقطته » مرتين هي . د
واحدة جمعها عقل . دون « عي منه » عا . - نحن « عصب » أو « دمه
مصر . الخ يشر منه « عينا » مصيره

أما الخلاج فإنه لا يكردها فحسب ، بل يرددها في المرة الثانية
بمعنى كامل ، وفيما يشبه « عدم شعور » مطلقا بأنها « سقطه » . وأما نوع
من الوجه الذي يسمى عليه لا يقوم به . إنها « محنة » الأولى التي ألمت به
« الله » . فمحنة وعيا وعارفا ومثولا على توصيل « الله » الذي حصل
هو عليه . أي معرفته ووعيه . إلى الآخرين .

بسمه اشرفى بالكفر

« عبي الكفر . وبذلك .. هذا القول لي . فاصبح
وان كنت سألقى القول لو كشفت وجه السر ..
أجل . لا . بل ويلقي . جرجرت من زهوى إلى حتى
ولكن ، كيف .. هل أتيت هذا اللفظ على فوق أنوارى ؟
بدن فاصبح . وقل في الأمر ما ترضاه
لقد أحييت من نصف
فأعطاني كما أعطيت . » (ص ٨١ - ٨٢)

ولكنه في المرة الثانية يوضح بما هو أكثر من هذا القول الموجز
« الزمري » . الذي لم يصرح فيه عما كان نوع حبه . ولا نوع عطائه . ولا
مدية ما حصل عليه في المرة الثانية يعلم ما هو أكثر خطورة . في كامل
وعيه . مستهدفا إقناع الآخرين باتباع طريقته في أثناء « رده الطويل » في
الخطبة . على سؤال القارئ أي عمر الحادي « من أنت » وما
حصل ؟ . يقول .

تعثلت حتى عشلت / تعثلت حتى رأيت
رأيت حبي . وأتخلى بكال الخيال . جمال الكمال
فأعطفه بكال الهبة
وأقبت نفسي فيه . » (ص ١٧٧ - ١٧٨)

هذا كان استخدام تكتيك السقطة التراجيدية دائما هو حيلة حبة
عبادة الحكمة وإحكامها . لا لتحديد نوع الرؤية الفلسفية -
التراجيدية - للدrama^(١١) . فإن استخدام صلاح عيد الصور لهذا
التكتيك يتسق تمام مع رؤيته التراجيدية الفكرية للشكاملة . إن ما اعتبره
النظر أولا « سقطة » يجب أن يعاقبه عليها بحوره (ص ٨٥) . يعود بعد
أن « اكتشف » وحدة احتباره مع احبار الله (المهور) فيرى نفس
(سقطه) رجلا لا يعاقبه الله عليه . بل يحوله من حلاله إلى « شهيد »
في « أنصوره » وحكمه وفكره . إلى شجرة مشرقة . وعطر مسكب
دفع الأريج . ودرية مكشوفة السر .

ونقد « اكتشاف صلاح عيد الصور » منذ كتب « مأساة الخلاج » على
الأول . « أوب » ما كنه وأدعه لناس ولمصرح - « اكتشاف أن الكلمات
التي يكتب لمصرح يسمى أن تكتب حيث تصلح لأن تصبح « أشياء »
متحددة على مصفحة عرض مسرحي . إما من خلال مصاحفنا لنعمل
معين يقود به من سبلى تلك الكلمات أثناء إلقائه ها . وإما من خلال
كامل مثل هذا الفصل مع اكتشاف الكلمات والشخصية الإنسانية دائما
« حده من » الأفعال « التي تتكامل في الدراما مع تكامل الكلمات التي
تكون بها عوافت ونشئة الأفعال

وبذلك تستطيع أن ترى في مسرحية الطوبى الثانية « دليلي والمحبون » -
التي كتبها بعد خمس سنوات من تأليف « مأساة الخلاج » - « تستطيع أن
ترى في هذه المسرحية تأثير ذلك لاكتشافه تقدم « اكتشاف محب
الكلمات في الدراما المسرحية إلى أشياء » . وتصريفه « حاضره التي استحدثه
بها الشاعر اكتشافه

على عكس « مأساة الخلاج » . « تأني دليلي والمحبون » من زمن لا
أثر فيه للأسطورة . ولا لتأنيح القدم . ولا لتأنيح فيه أن يظهر نفس من
نوع ذلك الصور التوافق إلى الاستشهاد حيا في الله . « مأساة الرمنية » -
والموضوعية - التي تفصلنا عن شخصيات مأساة الخلاج وعن
موضوعها . ثلاثي تماما في « دليلي والمحبون » . والشخصيات ذات
الدلالات « الذهبية » في مأساة الخلاج ، تحمل عنها شخصيات تستمد
كل دلالاتها من الواقع نفسه . الذي يعيشه من يقرأ المسرحية أو من
سيناهدها على منصة العرض المسرحي

وبذلك ، يقدم لنا الشاعر شخصياته وموضوعه وقصته في الفصل الأول
من « دليلي والمحبون » تقديمًا يوحى بالمباشرة والموضوعية . شيان صحفون
من سنوات ما قبل يوليو ١٩٥٢ . يعملون في مجلة صغيرة بالقاهرة .
يتحاورون حول ما تطرحه الحياة في مدينتهم العصرية على عقولهم تتواءم
إلى الحرية والعدل . والشئ الوحيد الذي يعلبه الشاعر على أحد جذور
القاعة (منصة العرض) هو لوحة « دون كيشوت » لدوميه . إنه الشئ
الوحيد الذي يحمل دلالة « مسبة » ، تشير إلى معنى العارص الذي عاش
في عصر يسخر من الفروسية والنبل ، ويحلم بأن يكون وحده في هذا
العالم ، ميزانا ومبشرا للنبال والعدل ، ولكن ضرباته كلها لا تصيب إلا
أعداء وهميين ، ولا تفقد سوى صحابا وهميين أيضا .

والحوار في الصفحات الأولى لا يقول لنا إلا أن زملاء العمل
هؤلاء مع إجماعهم على رفض الواقع الظالم وبأسد الذي يظلمهم ،
فإنهم يختلفون اختلافا شاسعا حول الأسلوب الواجب اتباعه للتعامل مع
هذا الواقع . حسان يفصل التعامل بالعنف ، يحمل قلبا في جيب
ومستدسا في الحبيب الآخر ، ويزاد لا يعرف بالتحديد طريقة يعاملها في
معاملة ذلك الواقع ولكنه يستطيع أن يفكر ب« حفظ العلم » وبغيرته هو
نفسه ، وبخلافات زملائه ، وسعيد شاعر بفضل أن يحاور العالم . ويحاور
زملاءه وأعداءه ونفسه - بالكلمات ، حساء يخرج من الحوا بما يحدد
المواقف ، وبما يحدد أفضل الأساليب لمواجهة هذا حكمه الزيف
والاستغلال والقهر والتجهيل . ولن نحدد هنا هذه الساحة - في تقدم
الشاعر لشخصياته وموضوعه - طويلا . فسرعا « سيفرح
« الأستاذ » - وقد يكون هو رئيس تحرير المجلة - أن تكثر حميد
مسرحية « محنون ليلى » لأحمد شوقي . حتى يشتركوا بوعي في عمل
جماعي واحد - موضوعه هو الحب - على هذه المشاركة أن تعرب
بهم . وتسمح لكل منهم أن يكتشف الآخرين . ويكتشف دونه

« تسعى مجموعتنا كي نتعرف
إد تندمج الأصوات وتتألف
نلقى عن أوجها أفعى العمل المعقدة
ويعود إلى بشرتنا المفقودة » . (٢٠)

ابعد ثواب المهد من أرض عامر
بأرض نقيب من مصر

وليل العصرية تنفر دورها من مرد لأوى لإلتاح لاس من مصر
عن مصها حق من حلال النسيم

أما سعيد - فإنه لا يتصعق من يورده يورده لا بعد
يكشف له أستاذة لا حفيظة معي ككوت من حفيظة ما يسعى له يكون
عليه (شعر سعيد) : زاء جى

« ماذا تبقى من ليل في هدى الكلمات
إنك تبقى معها أن تكسر قشر عذارتها .
تخرج معها امرأة طفلة
متبرلة بالشهوة والصمت
تبعك إلى جزر الحب الملعون
الجزر المتوحدة على أطراف الكون المسية
أو ترقد تحت جناحك فاشرة الشعر كعجة
في تابوت اللذة والموت . » (ص ٣٣)

عبد الله يتنقل سعيد في أدائه على أحسن ما يكون . إحسانا وإمعانا
« الأستاذ لم يكن - في نظر سعيد - يتحدث عن ليل العصرية ولا عن
مشاعر الجون القديم ، بل عنه هو . وعن ليلاه العصرية

هنا تتجسد « الشخصيات » والكلمات التي أحدثت من المسرحية
القديمة ، لتصبح رموزا للمسرحية - وللشخصيات الدرامية -
الحديثة . تصبح الشخصيات القديمة وكلماتها بعدد ذب - أكثر ابتلاء
بالحقيقة ودلالة عليها - للشخصيات الحديثة بسلطانها العادي الخادى
الذي تقدمت به في البداية . يطلق سعيد في أدائه لليل - النداء الذي -
يكفى قدا استطاع أن يوجهه إليها باعتباره « سعيد » - واعتباره « سعيدة »
الصحيحة . ونحل سقطة لسانه وتردده بين الحلم والعمل :

تعالى نحش بيا ليل في ظل قنطرة
من اليد لم تنقل يا قدام . الخ

إنه يعرف . كما سيقول لليل بعد ذلك . أن حلم الحب هو « المسكن »
الحقيقي . أما حلم الحرية فهو الحلم المستحيل

« إلى انطلق من رصفي في حبلين
الحلان صلي وقيامه روحى
الحرية والحب

والحرية برق قد لا يفتق عنه غيم الأيام الخهمة
برق قد لا يصره عيناى . وعينا جيل المتعب
لكى الحب يلوح قريبا منى » (ص ٤٣)

ونلى ندرك أنه حينما يمثل دور الجون فإنه يناديها هى . لا سدى ليل
العصرية »

« شجران من التريب

ومع توزيع الأدوار تبدأ شخصيات ليلي واحتون ، و
كتسب بعدها « ليلي » و « تفصص » حقيقتها فالصورة الأولى التي
تجسد بها - بكر سوى سطح حقيقتها - وسيشروع عمق تلك الحقيقة
في السطح - مع تفصص شخصيات مسرحية عديدة

تمج « الأستاذ » سعيد دور « محب » - دور أن جبر ذلك -
وكأنه - مع حساب دور « ورد » - لدى سيروح ليل العصرية حية
محسوس .

« .. فله سميت العقلاء ومظهر أولاد الناس
وهو لدالي حتى في الحب . »

أما ليل فيصبح الأستاذ دورها لسميتها « ليل » أيضا . الشخصية في
الحلة . لى تخرج بأنها « لا أعرف منى بعد » . في حين يرى الأستاذ
أنها حق « ليل » « روح صالحة بين الواقع والحلم » وفي نهاية هذا
الشهد الأول . الذي وصفت فيه البلور الأولى المتطورة
والاكتشافات التالية - بقر « الأستاذ » أن يكسب « في الحب » رسالته
التي يعتقد أنها كفيلة بحل مشاكل الواقع كله ، في حين يوصي بتخليد
المؤس باعتف - بأن يكسب « في البصاء »

« كلمات هنا ، التي تبدو هادئة . والتي تلقى كأنها دون ظهور ، هي
لنى ستتحول إلى الأفعال الرئيسية في المسرحية مما بعد . وهي التي
ستكشف عن « دلائل » الرئيسية لشخصيات الدرامية ، وعن الموازنة
لدرامية المحورية في المسرحية كلها . وستظل لوحة دوميه - عن دون
كيشوت - في مكانها في المشهد الثاني ، تظلل الكلمات والأفعال
والشخصيات جميعها . ولكن سيضاف الشيء الرئيس الجديد . مع
بداية « تجارب » القليل ، بين سعيد (في دور الجون) وليل (في دور
ليل) . إذ سينفص كل منها دوره القليل . لكن يكشف كل منها
حقيقته . وس يكون « صون » (فيس بن الملوح في مسرحية أحمد شوقي)
هو تلك الشخصية المسرحية القديمة ، وإنما سيكون هو البعد الرمزي
لحقيقة سعيد شاعرنا الثوري الحالم بالحرية وبالحب في عصرنا الحديث ،
كما أن ليل العصرية . التي قهرتها قوانين عصرها الأخلاقية في مسرحية
أحمد شوقي . لن تكون هي تلك الشخصية صاحبة الإرادة القوية
ولامتثال العظيم في المسرحية القديمة . بل ستكون « ليل » ، الشخصية التي
تكشف - بالحب - ما تحتاج إليه الإحصاء والامتزاج من مع
حياة معي ومصر في الأمتزج . وبكها كذلك لا نستطيع أن نغير من
من مصفى حياها إلى لاسيار أو يمسحها التحدد

عبد صلاح عبد الصبور من مسرحه أحمد شوقي . مشهدا من
نفسه شئت بلنى هو « صون » ليل في ملاد روحها لأوى مرة بعد أن
تكون قد تروحت - برادها - حتى لا يفسح أنباء . ويختار صلاح .
لأبيات التي بعد عن فرجها مانعش على « محبها » وعن عرشها
مشركة . في أرض لا شعور بالانماء إليها

أحق حبيب القلب أنت بجانبى
أحلم صرى أم عن مسهاد

مرد عليها

«مدد كمليتنا المفتوحة
لا تحمي ورد حداثتها من نقر الغربان
أو من قبلات الطل الهبان
آيات من شعري..» (١٠٣)

ثم يسترجع لذكراته السوداء ، وينص لو يستطيع حذف أو استبعاد ،
بشاء من هذه الذكريات ، وعلى لها لحظة أن كانت ليلته تناديه «أحق
حبيب القلب أنت بجاني» . كانت لحفتها هي شروة الحقيقة .
والامتزاج ، والتوحد ، وتوهم الحاجة بالحب من عصر تحرر الحرية
والعدل . ولكنه عجز عن تحقيق الحب . بعد أن تخلى عن السعي إلى
الحرية ففقدوها جميعا ، لأن ليل كانت في ذات الوقت ، الحية
والمدينة معا . فيها سويا - دون فصل بينها - ودون غيرها - كان يكنى
وعده ، وشوقه ، بالحب والحرية .

ولكن المؤلف يحصى في مستحسناته «مرمره» ، «كوب» من
«ليل» - المدينة - سعيد - إلى دروبه «أناوية» ، على حصة اكتشاف
«السهم الواحد» ، وأن ما انتهت ليل فأنفدها - كامرة - تعديبه
والطهارة - وأضدها - كمدنية - أخريه وسعة ، كان قد سبق فأنهت
سعيدا وأضده - كرجل - القدرة على الحب . وفقدته - كثوري -
القدرة على الفعل . وفي هذه اللحظة يدخل حسام - منبهت بين -
الحائزين - ورمز «السهم الواحد» لكي يحاول طرد سعيد الذي يدور قفنه
وهو نفسه يوشك على الانقياد . ثم سمع صوت «بالع جرائد» يعين
اختراق القاهرة . (١٠٩)

ولا يكتمل هذا المعنى إلا في المشهد الثالث ، بتحديث الأستاذ مع
رياد ، إذ يتكاشفان فيعتان أنها في ليلة الحرية ، كان «وه» يدع
أطفاله . وكان الثاني في منفي أو غيرة ، فيكون حكم الأستاذ على
الحيل كله بالإدانة واليوار وعبث السعي . وهذا تتوحد ليل - للمرة
الأخيرة - دون حضورها - مع المدينة :

«ولمّاذا تتجمع ، نظري
تأمل أو بكى ، بهضحك أو تتحدث
نصرخ وبدع
بهايل ومن
ما دعا أغفيا ذات مساء
وتركتنا حبة أعينا في كنف الغرباء
نحن زعموها انهم
وصحونا لئلاها انتهكت متعددة مستسلمة في فرش
المخضراء» (ص ١١٤ - ١١٥)

أما سعيد ، الذي يملك النصف الثاني من لأساة ، والذي كان قد قنع
منذ البداية بدور الممندان للبشر ممجى الشاعر الذي «يتنطق بالكلمة
ويعني بالسف» ، والذي كان قد اقترح اكتشافه محب بينه وبين ليل
باكتشافه لعجزه عن أحبتها ، وعجز كلماته عن تحرير المدينة

«لا أنوي أن أنساه»

رجل في صوتك حين تناديني
كي أتبعك وأترك ماضي كما ترك لؤلؤة عجبنا السوداء
كي تبرد للنور وللشمس .

لم يكن ذلك «التدريب» مسرحيا داخل المسرح على طريقة بيرتيللو ،
حيث يكتشف «الجمهور» الحقيقة من خلال المقارنة بين ما يجري في
المستوى «الحقيقي» ، وهو المسرح الأول ، وما يجري في المستوى
«التمثيلي» ، وهو المسرح الثاني . بل كان «التدريب» في ليل والمحبون على
هذا مشهد لمتق من مسرحية أحمد شوق «درا ما داخل انداما» .
حيث المستوى ثان - أي مشهد أحمد شوق نحو الأكثر حقيقة
وخصوصا في حقيقة مشاهد شخصيات المستوى الأول ، أي أماسة سعيد
وبلي ، في دراما صلاح عبد الصبور . وسعيد وبلي هما اللذان
سكتنهما الحقيقة قبل أن يكتشفها نحن ، بل إن الدراما «الداخلية»
حادث من أحدها ، لكي يكتشفا من خلالها حقيقتها وحقيقة وضعها
المأساوي ، ولم تأت من أجلنا نحن . لقد تخلص صلاح عبد الصبور في
استخدامه لمشهد أحمد شوق من جزء كبير من المشهد الأصلي ، لكي
ينطلق مباشرة ببناء سعيد إلى ليل أن تبعه لكي يتجروا بالحب من
عصرهما المظلم ، ذلك البناء الذي يطلقه سعيد - في التدريب - بعد أن
تدب ليل ببناءها الذي يكشف قبحها بوجوده إلى جانبها ، واستعدادها
لأن تعبد أيامها الخوالي .

ولكن هذا المشهد الأصلي ذاته ، يعود - في النظر الثاني - من
الفصل الثالث - لكي يستعمله صلاح بتسلسله الأصلي ، وفقا للحاجة
النسبية لشخصياته ، والموقف الذي وصلت إليه هذه الشخصيات ،
بعد أن تكون ليل «العصرية» قد سلمت حسنها - في بنائها الأصلي من
الإحساس بالحب للحائزين حسام وبعد أن يكون سعيد قد انهار معنويا
بدي اكتشافه لهذا الانتهاك الذي يرتبط في ذهنه بانتهاك أمه في الماضي .
وانتهك مدينته (وطه) في الحاضر إيهابته كراة بعد كل ذلك . ومع
إدانة سعيد من إعماله ، ما كان «التدريب» قد أوصّلها إلى اكتشافه ،
ويستبدل ذلك الاكتشاف . ولكن تكرار المشهد بينهما - في هذا
الموقف - لا يهدف إلى مجرد استعادة اكتشاف الحب الذي يربطها ، بل
يهدف إلى المعنى الذي يقف عنده . «الانقباس» في آخر سطرين من
سطور أحمد شوق . على لسان ليل

أدركت أن السهم بالقيس واحد
وأنا كلنا للهري غرضان ؟ (١٠٥ - ١٠٦)

فقد كان سعيد يرى أن ليل وحدها التي أسكت «ويا هي
منه» وحدها عن تسليم نفسه للحائزين ، إذ لم تفرق بينه وبين حبيبا
يعجز عن حقيقة . وعن أن يأخذها . وعجزها ويحبها المعنى الذي
تردده

«سعيد إلى أفتح لك . لأجسمي
بل كل مغاور روحي وكهوي للنسبة
سعيد
هل تأخذني يوما ما ؟» (ص ١٠٢)

الحجرات المعلقة ، هو أبرز مثال على استخدام صلاح عبد الصبور الرمزي لكل عناصر التكوين في مسرحه . ففي بداية المشهد يستخدم سعيد بيت إليوت المشهور : السوة يتحدثون ، يرحس يرحس . يذكر مايكل أنجلو - ويضمره التفسير الصحيح الذي يدس عن ريف العصر - وريف المدينة . وقد كان سعيد نفسه يرفض هذا الريف

ولكن البعد الحقيقي لوجود هؤلاء « الثوار » الخاملين الثلاثة ، حسان وسعيد ورياد - في هذه الحانة ، لا يتجلى إلا من خلال حوارهم حول قضيتهم من ناحية ، ثم من خلال الأغنية التي يرددوها المعنى المصهور مرتين على طول المشهد

« والله ان سعادى زمانى لاسكنك يا مصر
وابى لي فيكى جينة فوق الجينة قصر
واجيب منادى بنادى كل يوم العصر
دى مصر جنة هبة لى يسكها
واللى بي مصر كان فى الأصل حوانى !! »

يكسب هذا « الموال » الشعبي معنى خالص الجدة - معنى دمريا - يتوقف الذى وصفه فيه صلاح عبد الصبور : موقف حوار المرسل المزعوم ، الثوريين المجرى من العمل - حول عجزهم بالذات ، وحول حادثتهم صانعة صاحبهم لهم ، وابتداء الإشارة إلى امتلاك بيل ، رمز المدينة (مصر) وانتهاكها . إن عاشق المدينة لن يحاول أن يكون عاشقها الوحيد ، بل سيأخذ بنادى بنادى ، « دى مصر جنة هبة لى يسكها » ، كأنه يدعو لتعريف لمشاركته حبيبته ، وهم آخرون مجهولون ، باسم الموصول (العامة : اللى - اللى) الذى لا يدل على أحد بعينه ، وإنما يدل على أى واحد ، أى واحد « يسكها » ، سعيدا كان أم حسانا !

• • •

في مأساة الخلاخ « أقام صلاح عبد الصبور » تراجميته الحديثة في إطار من تاريخ أمته الرومى وثقافتها الموروثة ، واستمد رموزه من ذلك التاريخ وتلك الثقافة . وسج الرموز التراثية مع إطار ليدى الروحى والثقافى لكي يصنع التراجيديا « ولى دليل والحنون » « دى ترجيده الحديثة الثانية . في إطار من تاريخ أمته الساسى حديث وثقافته المعاصرة . واستمد رموزه نص من التاريخ نفسه ومن الثقافة دته لكي يصنع التراجيديا كذلك كانت التراجيديا الأولى راجعة استشهد ونطق وكانت الثانية راجعة استجد معوى وبجهد

ولكن التدرج تاتان لتحقيق نوع واحد من الاستقصاء هدية سان هذا التاريخ وتلك الثقافة - على غرض معاداة مأسوة سبه يصدر عنها - سواء استشهد بظنها أم اسخر معوى - ذلك الإشباع من المور التراجيدى الحديث . النسى نصي ركننا من ثقافتنا الأمة - متحد فيه كرامة الإنسان - وكريانه

بل أنوى أن أحيها مثل حيان للمستقبل
مثل حيان شعوبه والعدل
مثل حيان للحلم
حلم لا أقدر أن أنمكه ، لكنى أقدر أن أنمكه »
(ص ٧٨)

أما سعيد : فيخرج من دور المصون - العاشق (حقيقته الأولى) ، ويتضمن المستوى الثانى من حقيقته (المشرب بمجنى القادر على الحلم وعلى تعبير السقم في آن معا) ويكنى بأن يكمل إليه رسالته

« يا سيد القادر من بعدى
أنا أصغر من يتظروك في شوق محمود

رجو أن تأتى وألقى مرعة
فألهى تلهى
والناس تعدد
بما أن تتركنا الآن
أو لى تتركنا بعد

حاشية : لا تنسى أن تحمل سيفك ! » (ص ١٢٤ - ١٢٥)

وقد يكون من « انظم بنقدى » هذه المأساة المصرية أن يترك الحديث عن بنائها لرمزى - الذى أقيم لكي تنسج منه غبوط المأساة - على جريئات رموز المصون وبناء الحديث « طاباء الرمزى - التراجيدى سدرا ما كلفها ، لا يكتمل إلا من خلال سجع دقيق لبقية الشخصيات ونوف . التى تحصل هي الأخرى على نصيبها من العمق الدرامى ، وهو العمق الذى لا يتحقق عند صلاح عبد الصبور إلا بالرموز ذات لإجاء المأسوى . أو الرموز التى تنسج جوهر التراجيديا بوجه خاص

إن ريد المتوسط بين عاف حسان وشاعرية سعيد ، وبين ما في الأول من جسم وما في الثانى من تردد ، يصبح أيضا هو « ريد » راوية المصون ، ويكمل ريد الحقيقى بالكشف عن دلالات دوره الذى سيمر به مأساته الواقعية ، وإعادة في النهاية .

« لا أعرف يا أستاذى كيف أخلق فوق المأساة
والمأساة ودانى ، وشم فوق جيبى ، قيد في قفسى
(ص ١١٦)

وحسان الذى كان تمكن أن يكون هو يوحنا المعمدان الذى - لو أن سعيد كان هو شخص ، بعدد أهميته بعد أن عجز عن قتل الخائن (جسد) ولا يكون « معمدانية » حظه - وإن كان قد تحوّل إلى مديركه

ولكن نساء مسرحى لا يكمل عود دقة الخراف في رسم شخصيته بعدده مركبة فاعمل العدم للدراما حاج أيضا إلى الكبر . وسج الذى تحرك فيه الشخصيات والأحداث لا بد من مدح مع ما سحرته فيه . وعلى المشهد الثانى من الفصل الثانى - مشهد حده حيب خرج لاطان لمره لأور وأخيرة خارج مضاف

وانظر أيضا مقدمة برونتيير للكتاب «حريات المسرح» في المصدر ذاته من ١٠٨ - ١٠٩

(١) - (٥) صلاح عبد الصبور، حيل في الشعر من ١١٨ - الطبعة الأولى ١٩٦٩

(٦) بر اندفاع أوديب - أو فورست - وصلابة أكتيوني في مودجيه كسلب كروبيو، كما أن صناع ما كيت حليل - وضعت حيلت لحدود بعد طول تردد - هي صفحات هؤلاء الأبطال التراجيديين - ولكن هناك بين الرؤيا التي يصرحون وينظرون لأبطال اليونانيون - ورو - على كليل من خلال أبطال هيكسبير

(٧) لا - ر الصفحات من مسرحية «ليل والجنون» - الطبعة الثانية - دار الشروق ١٩٨١ - وسأرجع إشاراتنا التالية لنص المسرحية هذه الطبعة

(٨) هذا هو قول ليل أنقل حبيب القلب .. بلع
إلى أن يقول ليس : تعال مني يا ليل ... بلع
عند حوار مهم بينهما ، كعادته صلاح عبد الصبور في هذا المشهد - ولكنه مبهود
لاستخدام ما اعتز به ، في التوقيع المناسب له مذهب في مسرحية ، بين مشهد رلي ، في
النظر الفاضل من الفصل الثالث ، كما سنرى بعد قليل

(١) صلاح صلاح - الطبعة الأولى - ديسمبر ١٩٦٥ - دار أدب جنوب وشمال
هذا المشهد من الكتاب نفس المسرحية

(٢) أنظر G. Sauer The Death of Tragedy, pp. 128-129 p. 293

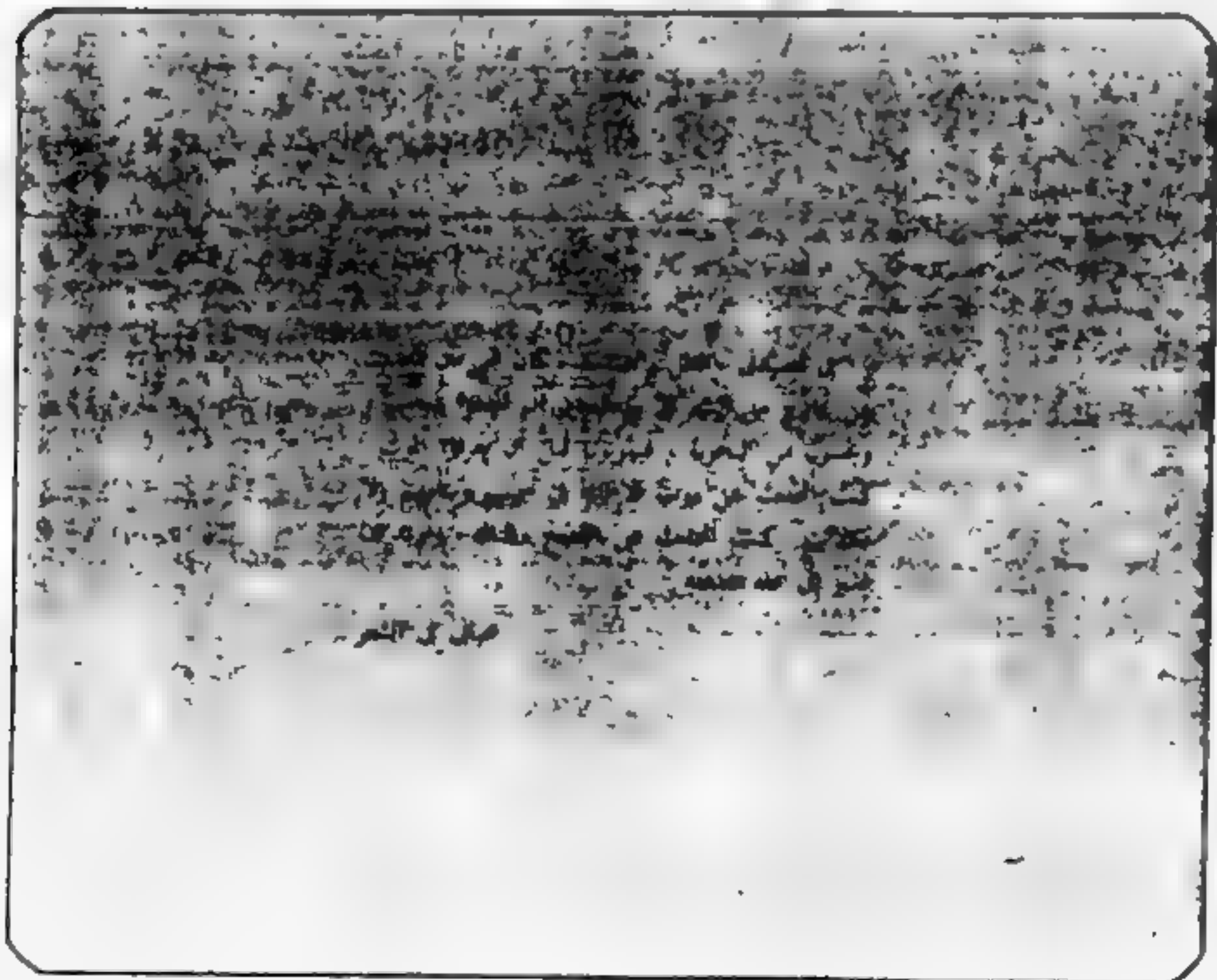
ومع ذلك كله من سر - قد كان عليه أن يخلق مسرحياته مبالا من مسرح
الإنساني (ميتولوجيا مؤرخة) ، وكان عليه أن يتذكر الرموز والمفكرات المسرحية التي
يسلط بها أن يوصل منها لخرج - ثم إضاهم على يد اتصال الجهة خاصة للمسرح
الواقعي - قد كان (إيس) في وضع الكتاب الذي يتذكر أنه جديد - فكان عليه
مبطل أن يفسرها لقراءه - P. 200

وراجع أيضا European Theories of the Drama (1961), p. 481

في حديثه عن فريدريك برونتيير - إن فكرة أن التراجيديا لابد أن تقدم صراعا من روح
ما - لفكرة كديمه من أرسطو - ولكن برونتيير يمس إلى أبعد ما وصل أرسطو ومبجل
ويطورهما - إنه يضع فكرة الصراع لفكرة الاختيار الإرادي المزمع

(٣) أنظر

Henry Arthur Jones, Introduction to Brunner's Law of the Drama - in
European Theories of The Drama, pp. 468- 478



أين تتلها أهل التراث الشعبى والأسطورى

في مسرح عبد العزيز الصبور

ظاهرة الاستعانة بالتراث الشعبى والأسطورى من الظواهر اللاتمة في إبداعنا الأدبى والفنى . لا
لأنها ظاهرة جديدة كل الجدة على هذا الإبداع . ولكن لأنها أصبحت تم في إطار من الوعي الشعبى
والفكرى الذى لا يمكن إنكاره . ولقد كان هذا الوعي عمرة من نمار الإيمان بالفكر الديمقراطى الحر
عند جيل الرواد^(١) . من جهة ، ثم هو - من جهة أخرى - نعمة من نمار الإعجاب بالإبداع
الغنى . الذى تبنى الأسطورة والتراث الشعبى منذ بواكير إنتاجه . فقد تبناهما عند اليونان ،
فالكلاسيك الفرنسيين . ومازال كذلك حتى الآن . ومن جهة ثالثة كان هذا الوعي وراء كل محاولة
لإبداع أدب وطنى قويم . في مواجهة التيارات الأجنبية الوافدة

عصا مرمى

- ١ -

« المحزون » و « عنبر » . لأن سيرتها مبثوثة في كتب الأدب . ولأنه
وجد في هذه الروايات ما يرضى ذوقه ومفكره . وبالرغم من هذا لا يكاد
يشك في أن أحمد شوقى لم يقتنع بما يدرج به حكاية عمرو كى في
مروية في كتب التراث . كما لا شك أيضا في أنه قد - على حرم - بما
كان يروى على ألسنة الشعب من سيرة عمرو في مسرحية
واللافت أيضا أن مسرح شوقى التاريخى يعيد من بعض روايات
الشعبية التى تسقت إلى الروايات التاريخية . كما فعل في موضوع « الحبير »
خاصة^(٢)

وشوقى حين أدخل هذه الموضوعات إلى المسرح ثم يصف فيها
كثيرا . فقد ظل دلتها الارتباط بالرواية التراثية التى يختلها هذه القصة
أو تلك . حتى إن حجم ما يفجره من دلالات باطنية لهذه القصة يظل
متبلا بالقياس إلى معطياتها المباشرة^(٣) . ودلت أن أحمد شوقى

ولقد حاول المسرح لعربى الاستعانة بالتراث الشعبى في مرحله
بكرة من تأليفه . فبعد أن بدأ هارون النقاشى بوليد . شى « ألف ليلة
وبله » في مسرحية « أبو الحسن المفضل أو هارون الرشيد »^(٤) . هذا في
حين بدأ أبو خليل القباني من « ألف ليلة » مباشرة . فاسخرج منها
موضوعات لثلاث من مسرحياته^(٥) . كما كتب عن « عمرو » السيرة
الشعبية . لدى كتب عنه شوقى فيما بعد وكذلك كتب اخرون عن
موضوع المعان بن الخلد ويومى يؤسه ونعميه . وعن حياة امرئ
القيس . وحياة المهمل مبدى ربيعة . وعن حرب البسوس . إلى غير
ذلك من الموضوعات التى يغلب عليها الطابع الشعبى الواضح

وإذا كنا قد درجنا على التأريخ للمسرح الشعبى بداية من شوقى .
فإن شوقى قد التفت إلى بعض ما في هذا التراث من قيمة . ولكن دون
أن ينظر إلى شعبية هذه الموضوعات التى استلها . فنقد كتب شوقى عن

كان - في الواقع - يحاول إرساء من جديد واقع ، هو من الكتاب المسرحية الشعبية - وإبرار وجوده من التراث كان يرى في إبرارها قيمة مبدئية ومكرية

وفي هذا الإطار نفسه بدأ عزير أياظة الكتاب المسرحية عن « قيس وليلى » ، ولها ظل عزير أياظة مرتبطا بالحكاية التراثية ارتباطا انتهى به إلى إهدلو الحكاية نفسها . وإهدلو القواعد المسرحية والقيمة الفكرية معا

ولكن عزير أياظة ما لبث أن استدرك على نفسه فجاءت مسرحية عن « شهريلو » معبرة عن مرحلة جديدة في الاستعانة بالتراث الشعبي ، فانتقلت إلى أن « الحكاية » ليست الهدف من العودة إلى التراث ، ولكن الهدف الأساس هو التفاعل مع هذا التراث ودمجه بهجوم الشاعر وعصره . ولم يكن عزير أياظة هو من بدأ هذا الطريق بطبيعة الحال ، إذ كان قد سبقه إليه عميد كتابنا للمسرحيين ، توفيق الحكيم ، مسرحياته عن « شهر زاد » و « أهل الكهف » وغيرها .

وعلى هذا الطريق - طريق الاستعانة الرائجة بالتراث - سار كثيرون ممن جاءوا بعد الحكيم ، مثل باكتير والشرقاوى وصلاح عبد الصبور والفريد فرج وغيرهم

عند هؤلاء الكتاب لم يعد لهم الأول - كما أشرت - سرد الحكاية ، كما حدثت أو - بالأحرى - كما يروونها التراث - بل صارت الحكاية عندهم ترد إلى عناصرها . وكثيرا ما تصاب إليها عناصر جديدة تتواصل مع العناصر التقليدية ، ثم يعاد تركيبها جميعا في شكل يشع صورا جديدا على الحكاية نفسها ، فإذا هي قد تحولت إلى شكل جديد ومعنى جديد . نابع من الرؤية الفنية والفكرية للكاتب ، تلك الرؤية التي تعتمد على ثقافته وعلى قدرته على تحليل مجتمعه والكشف عما في هذا المجتمع من مشاكل إنسانية أو سياسية أو اجتماعية

لقد انتقلت الاستعانة بالتراث الشعبي عند هؤلاء الكتاب من مرحلة « الاحتذاء » الكامل . أو شبه الكامل - للتراث - إلى « استلهاهم » ومع هذا التراث ، يتقن من عناصره بمقدار ما يصيب إليه

وكان هذا نتيجة طبيعية للاحتكاك بالتقنيات الأجنبية في مناهجها لأصدية . ونتيجة للشعور المتزايد بالذات القومية ، والحاجة إلى الخروج عن الأشكال المتوارثة بالأدب - أو التجديد فيها على الأقل - بالنفوة إلى أشكال جديدة ، مختلفة ، ومصامية جديدة متكررة

وحدث هذه لفترة - التي بدأ فيها توفيق الحكيم في الإنتاج - كان هناك وهي جديد بالتراث الشعبي والأسطوري يخرج إلى الوجود . لقد أصبح ينظر إلى هذا التراث على أنه يمثل القيم الفكرية والثقافية والروحية بشعب . ويمثل خصائصه النفسية . وأصاليته في مواجهة الظروف التاريخية المتغيرة

- ٢ -

ودخل صلاح عبد الصبور إلى ساحة الإبداع الشعري مسلحا بمرآته للتراث العربي - الشعري والتراثي - وقراءته للتراث الشعبي -

وبخاصة « ألف ليلة وليلة » ، على ما سعى ، ثم متابته لأعمال الرواد المسرحيين من شوقي إلى الحكيم ومن تلامها ، وكذلك اتصاله بالنتاج الإبداعي الأجنبي - الشعري والمسرحي . وقد تفاعلت كل هذه الروافد الثقافية في نفسه ، فكانت - حين دخل إلى المسرح - جزءا حيويا من تكوينه الفكري والفني .

وبعد كان جزءا لا يتجزأ من روح صلاح عبد الصبور سعى ، هذا لا يكذب - بتجربته في مسرح - ذلك أن « القصيدة الغرامية » - بأصواب المحددة متجاوزة وتنصرفة - وموضوعية - وجديتها بالموقف والافتكار - تشكل جانبا كبيرا من شعر صلاح عبد الصبور . وشير إلى طبعه نحوه إلى إنتاج مسرحي قيم بعد

- ٣ -

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور يصر على أنه دخل إلى المسرح من باب الأدب^(١) ، فإن التمتع لأعماله يجده يحقق تصورا متقدما ومتكاملا لمسرح . يجعل من أعماله علامة بارزة على طريق المسرح الشعري العربي ، تجاوز فيها كل ما سبق من نتاج في هذا الحقل الفني . هذا التصور هو الذي جعله لا يقع أسيرا لموضوعاته ويتنازل عن مطالب الفن المسرحي ، ولا يقع أسيرا لمطالب الفن المسرحي بفقر موضوعه عن التلاؤم مع الشكل المسرحي . لقد ترك صلاح عبد الصبور موضوعاته حرية الحركة داخل الشكل المسرحي . كما جعل من الشكل المسرحي إطارا مؤثرا يتشكل مع شكل الموضوع على مدى المسرحية . شيئا فشيئا . حتى يكتملا معا . إن الشكل عنده لا يتصلب من الموضوع ، بل هما - في الواقع - شيء واحد ، فلا يستطيع أحد أن يتصور أحدهما دون الآخر . ولعل هذا ما جعله لا يقف عند حدود شكل مسرحي واحد في مسرحياته جميعا . بل إنه يكاد يكون قد جرت شكلا مسرحيا جديدا في كل عمل من أعماله .

- ٤ -

هذا التعامل الحر مع الشكل المسرحي كان رائد صلاح عبد الصبور أيضا في التعامل مع التراث الشعبي والأسطوري الذي استلهمه في أعماله . ففي عملين من أعماله التي استوحى فيها عناصر من التراث الشعبي . وأعلى « الأميرة فتطورة » و « بعد أن مجت المثلث » ، لا يقف الشاعر عند حدود سرد حكاية واحدة بعينها ، أو عند استخدام عنصر بعينه من عناصر الحكايات أو العناصر الشعبية . بل يجد نفسه في موقف مكرى ومعنى . يدفع هذه الحكاية أو تلك . أو هذا العنصر أو ذلك من حكاية شعب أو أسطورة . إلى أن يقهريل دائرة وعيه الفني . استجابة خذا للنوقف . وحين يستدعي موقف الفنان الموضوع الذي يمكن أن يجسده فيا استدعاء تلقائيا فإن الفنان عندئذ يكون قد قطع نصف الطريق للتصير عن ذاته وعن موقفه تعبيرا صادقا وحييا . كما يكون - في الوقت نفسه - قد حوّل أكثر الطريق لتدليل موضوعه للشكل الذي يندرج فيه

لَيْكُنْ كُلُّ اقْرَاصِ الشَّجَاعِ
مَنْ يَحُلُو مَرَأَهُمْ فِي عَيْبِكَ
لَكَ خَدَامًا لَا عَشَاقًا
أَوْ عَشَاقًا لَا مَعشُوقِينَ

ولو خلقنا هذا الحدث المسرحي . وعدنا بكل عصر من عصوره
بأن مصدره الزائف . لوجدنا أن بداية الأحداث تنطلق من استيلاء
الأميرة للعريس وجلبها لأبيها حتى يقتل . وقد استدعى الشاعر هذا
العصر من حكاية عربية قديمة . روى المصطفى وابن هشام^١ عن
حصن الحصن بالمرق . الذي فشل سابور ذو الاكتاف في فتحه . برعبه
طول حصاره . ويقال إن الأميرة بنت منصور . وباضرب صاحب
الخص . أطلقت يوما فرات سابور فأعجبها بجمه . فأرسلت إليه
بعض لها أن يتزوجها فتدنه على مكان الذي يقع الحصن منه . فقص
لها ذلك . فدنته على مهر عرياس الحصن . ويقال إنها سرقت مضع
باب الحصن من أبيها وأرسلت إليه . فدخل وقتل بها . وبعد أن تزوجها
لم يأمن أن يحونه وقد خانت أباه . فقتلها ومثل بها .

ومن الواضح أن الشاعر أخذ عناصر الحكاية هذا التعبير مستصح
دلائلها في مباح تصوير رموز المسرحية : التعبير الأور يمثل في
استبدال - السندل - الحارس الداخل - ساجور العازي من الخارج ،
والعدوى المسرحية داخل لا خارجي . وأما التعبير الثاني فيمثل في أن
الشاعر استبدل بقتل الأميرة على يد ساجور - كما تروى الحكاية القديمة -
بها إلى حارج المذبة

أما النضر الثاني في المسرحية فهو ما يسميه الشاعر « بالهواجيد الليلية » ، أو مشاهد « التمثيل الطقوسي » الذي تقوم به الأميرة مع وصيفاتها كل ليلة لتقبل مشهد استسلامها للسندل ، ثم مشهد قتل أيها - الذي يخطر بباله في بكاء حارق وهو عصريه كونا بطقوس التعزية الشيعية من جهة ، وبإحدى حكايات « ألف ليلة » من جهة أخرى . فطقوس التعزية عنه الشيعة تقوم على إثارة الندم الشديد في ذكرى التخل من الحسين بن علي - رضى الله عنه - في يوم كربلاء ، والحسين يمثل الأب والقائد والمثال ، والتخل عنه كان حيلة للدين وثلاثة وللقيم التي حارب من أجلها .

ثم هناك حكاية تتفرع من حكاية «الجمال والثلاث سات» في أمت
سنة . وهي حكاية «العور العشرة» أو «الشاب الذي لم يسمعك بقية
عمره»^{١٩١} . وهي حكي عن شاب يصل بعد حول حواف في قصر
يعيش فيه عشرة من الشباب . يقومون كل ليلة يظلمون النكه المر
وناطخ وحوهم بالسواد والرماد . فلا يصيب الشاب صبر على سواهم
بالخارج عن صبر ما يفعلون . وتوفقه بحدسه على سحره التي مر بها
واحد منهم من قبل : فإد هو يستقل . بوسيلة سحرية . في تمكنه كل
مكانها من النساء . فيروح ما يري . ويصبح منكمه ويعيش معهم
عاما . ثم يذكه لقوده . على ألا يصح له معي . وفي إحدى حرب
يقوده فصوله إلى الشاب المخطور . فإد به يقوده في حيث كان عبد
الشباب العشرة . فقصه إليه في حقوس بدمه بعد الحرب .

وفي مسرحية الأميرة تنتظره يستدعى موقف الشاعر حكاية عربية
ودعته . وعصراً من حكاية في « ألف ليلة » . وشخصيتين منها أيضاً .
في حين يستدعي الموقف في « بعد أن يموت الملك » عناصر من ألف
ليلة . ومن أسطورة « هيلدورا » اليونانية . ومن أسطورة « جلجامش »
سومرية . وغيرها من العناصر السبعية والأسطورية . وهذه العناصر - في
كفها المسرحيتين - تندخل فيما بينها فداخلاً إعجاباً بشأه حكاية جديدة
خاصة « مساعره » حيث لا يشعر المرء بمرارة أي عصر منها داخل
سياق نبأه والرمز للعمل المسرحي

[illegible]

— 4 —

وسوف كنتى هذا شحيل مسرحية ، الأميرة تظفر ، : لأنها - ق
: أ - تمثل كل الخصائص الفنية والفكرية لمسرح صلاح عبد الصبور ،
كما أنها تمثل نموذجاً يعتمد على استنهاض التراث الشعبي والأسطوري

وقدور المسرحية حول اميرة خدعها احد حراس والدها عن نفسها
اولا ثم ربي لها ان تتيج له سرقه خاتم الملك وقتل الملك . وان تدافع
عن اعتلاله العرش . وقد كان جراء الاميرة من هذا الحارس - الملك
عن هذا كله النى خارج القصر والمدينة كلها وتميش الاميرة مع
وصيحات ثلاث لما تحت سقف كوخ في غايه السرور يحرم معها الام
الماضى ويستم احاضر واشواق المستقبل . فهو يمثل في كل مساء ما
جرى في تلك الليلة المشؤمة . ليلة قتل الملك . وقد ظل الحال على هذا
حتى جاءت الليلة الموعودة . ليلة عودة السمبل - الحارس المقتصب -
ليعود بها إلى المدينة لكي تقم له شئون ملكه الذي كان قد تصدع
وأوشك ان يهار . ولكن هبات ' بعد جاء القرميل ليقصى على
السمبل . بعد ان كشفت الأميرة كذبه . وبذلك يتيج القرميل للاميرة
ولادة جديدة وحياة جديدة . تصبح فيها مبددة نفسها . ويصبح كل
القرسان حذما لها . او كما يقول لها القرميل

وواضح أن عصر «الندم» حيث لا يقع الندم هو المسطر على شاطئ الحكاية ، في حين تقرب «المواجد» في المسرحية من مشاعر «التعزية» الشعبية ، في أنها تجمع إلى الندم وتقريع الملك ، انتظاراً بشارت التغيير في المستقبل

ومشهد المواجد في المسرحية ينتهي بالكاء الحارق ، الذي يدخل السندل في وسطه ، وكأنه جزء متمم للعنصر - كما تقول المسرحية - وقبلها يكون القردل قد دخل على الأميرة والوصيحات ، حكمت كل شخصيات ، على نحو يندر بالمواجهة وإخراج الأزمة على أي حال . ومعروف أن الكاء في الحكاية الخرافية يرتبط دائماً بظهور القوى الخيرة لمساعدة البطل على طريق تحقيق مهامه .

«والسندل» شخصية من شخصيات «الليالي» أيضاً ، وهو صورة للملك الطاغية الذي ينتصب للملك من أهله ويحكمهم بالقهر . وتسم شخصيته بمزيج من المكر والحديعة والكبر والطمع

وه القردل ، كذلك من شخصيات «الليالي» ، حيث يجد ثلاثة من «الهندية» في حكاية «الحمال والثلاث بنات» التي أشرت إليها وكل واحد منهم ذو مظهر يدعو إلى السحرة والاشتراك فيهم . هذا هو واحد منهم في حكاية حكايته . هذا هو واحد منهم تماماً من الداخل مما يدل عليه مخرجهم الخارجى . إسمهم جميعاً أبناء ملوك فقدوا عروشهم وخاضوا بحارب مريرة في حياتهم . اكسبهم الحكمة والمعرفة والخبرة بالحياة . فهم - إذن - مزيج من الحكمة والسحرة ومن تحقيق الحياة المسبقة والحكمة اللاحقة

وبل هذه النهايات واضحة في شخصية «قردل» المسرحية . لدى «بقي» ولا يكتب ما يحدث ، ويثم الأحداث قبل وقوعها . وهو فوق هذا «سوق بصوت» - لعله صوت التاريخ ، أو صوت الشعب ، أو صوت ضمير الأميرة نفسها

- ٦ -

وكما سبق أن أشرت ، فإن متلقي هذه المسرحية - فإذنا كان أو متربها - لا يشعر بمرارة أي عصر من هذه العناصر - التي قد تبدو متباعدة ، بعد أن تمرنا عليها في مصادرها . ذلك أن الشاعر قد صهر هذه العناصر جميعاً في بولقة موقف مسرحي مكث وعميق ، كما صاغ من هذه العناصر حكايته هو الخاصة به . ويلتوقف القارىء والفكرى الذي ارتضاه

إن الشاعر بضمنا - منذ بداية المسرحية - في جو عرب علينا لأول وهلة ، ولكننا لا نلبث أن نكتشف أننا - في الحقيقة - نمارس تجربة شائها طويلاً . ذلك أنه احتار لبناء المسرحية - لو جردنا هذا لبناء - الأسلوب البنائى للحكاية الخرافية - فالتقابل واضح بين الوصف المبرق لبذخ الأميرة وملابسها وما يسمى أن يقدم إليها من طعام وممتعة ، وذلك الكوخ الفقير الذي تعيش فيه . ثم الطفوس التي تمارسها الأميرة مع وصيفاتها ، وهي أشبه بطفوس المسحر في الحكايات الشعبية وحرية

ولو تفحصنا الشخصيات من هذا المنصور - لوجدنا الأميرة تمثل الطفلة - والسندل يمثل لقوة الشريرة ، والقردل يمثل بقوة الخيرة الماعنده - التي تتدخل في اللحظة المناسبة - حين تشتد الأزمة بالظل أو الطفلة - لتباً وتقدم النصيحة التي تشير إلى الحل الأمثل للحاضر والمستقبل معاً . وهذه نفسها هي الشخصيات النموذجية التي تتكرر - تقريباً - في كل حكاية خرافية

- ٧ -

وإذا كانت الحكاية الخرافية - كما يراها الدارسون - مجموعة من الرموز المتشابكة التي تشير إلى التجارب النفسية التي يمر بها الفرد في مراحل حياته المتعاقبة ، فإن الشاعر يستعمل الرمز متجاوزاً به التجربة الفردية - النفسية ، إلى الرمز المتصل بتجربة قومية سياسية

نحن نستطيع أن نرى شخصيات المسرحية كلها - تقريباً - وهي تسمو إلى مستوى الرمز ، فالسندل رمز على الحاكم الصاعية بدى ينتصب ملكاً ليس له ، بالحديعة ، والوهود الكادية ، وبالقتل والتشكيل . ولكنه ما يكاد الحكيم يستقر له فترة حتى يكشعه الشعب . ولا يلبث حتى الدين أعاموه أن يغضوا من حونه ، وهذا بالضبط ما حدث للسندل . وكان هذا هو الهدف من وراء تسمية الأول بدى أحدثه الشاعر بحكاية «حصن الحضرة التراثية» باستبدال السندل - حارس الملك - بسابور الغاري .

أما الأميرة فلا تمثل فرداً واحداً ، ولكنها أمة بكاملها ، خدعت يوماً في إنسان ملأ أذنها بوعود الخصب والعطاء فأسلمته نفسها وعرشها . فتحل عنها وأدار ظهرها لها ، وهناها «عن فكره وتصرفاته» دون أن يستطيع قتلها - كما فعل «سابور» بابتة الضيكن ، لأن الأميرة خالدة باقية بالرغم من كل شيء

أما القردل فهو الذي «بقي» ويكتب ما يحدث ، إنه الشاهد على التاريخ ، وصانعه أيضاً . إن القردل في المسرحية لا يفصل عن الأميرة ، فهو يأتى وهي على وشك البدء في عواجدها النبيلة مع وصيفاتها «بأنى في ليلة يشعر فيها جميعاً بأنها ليلة غير كل الليالي» ثم يجلس معهم في الكوخ . وهذا جزء من المشهد الذي كس يمثله ، ويبدو شاهداً ، ويشي متداً . وهكذا التاريخ دائماً ، قد يبدو له شاهداً سلباً على ما يحدث . لكنه - في الحقيقة - صمير حتى . وإرادة عاقلة للأمة ، ترن أمورها ، وتحمك عليها . ومن هنا يكون ارتباط القردل بالأميرة ، فهو ضميرها الشاهد - الذي رأى التجربة وعامها . ثم هو إرادتها المتعددة لحكمها . ولهذا فهو يلقى عليها خلاصة تجربتها كلها في النهاية . وكأنه يتحدث بلسانها

يا امرأة وأميرة
كون سيدة وأميرة
ولتلقى ألوان الحب ولا تعطيه
اضطجعى مع نفسك

القردل لا أتلق باسمه
إلا أن يصبح ظلي في عيبي

الوصيفة الثالثة . هل لك في قصة غير ؟

القردل خبزي لم ينضج بعد

الوصيفة الثالثة . ومنى ينضج خبزك ؟

القردل حين أغنى

الوصيفة الثالثة . ومنى ستغنى ؟

القردل إن فرحت أغنني

الوصيفة الثالثة . ومنى تفرغ أغبتك ؟

القردل مارالت شلوات لم تلام بعد

ويخبزي آخر سطر فيها ..

ولعل الطابع الشعبي في هذا الحوار - وبخاصة الجزء الأخير منه - واضح ، حيث التسلسل والتكرار^(١١) ، الذي يعرف التراث الشعبي الكثير من نماذج في الأغاني والحكايات ، وهو حوار قد يعنى في البداية ، ولكن كلما تقدم الحدث كشف لنا عما في الحوار من رمزه تعبر رمزية الشخصية التي تنطق به من جهة ، وتبرز رمزية المسرحية كلها من جهة أخرى ، وكذلك يزيد هذا الأسلوب في الحوار من شوق المخرج وتوقعه ، وبخاصة أنه يأتي مع استمداد الوصيفات والأميرة لأداء «مواجهته» ، وقبل ذلك كله استقبال الوصيفات للأميرة الذي يتناقض تماما مع الكوخ الذي يحش فيه . هذه العناصر كلها تتجمع أمام الملقى فتريد شوقه وترغبه ، وتقوم بدلا من الحركة الخارجية البطيئة في المسرحية ، التي لا تكاد تشر ببطئها ، لأن الشاعر استطاع تعويضها (بحركة داخلية) نغمنا على الثابتة إلى نهاية «المواجهة» ، التي عذب عليها عنصر «الحكي» المصحوب بالتمثيل الصامت . وبعد هذا تبدأ الحركة في الاندفاع السريع منذ دخول السمدل حتى مقتله

- ٩ -

ولقد جمع الشاعر كل هذا داخل بناء مسرحي بسيط غاية في البساطة ، ولكنه عميق عمق الرموز التي تكتنفها المسرحية كلها فالمسرحية فصل واحد . ولم تكن لتكون غير هذا ، لأن لو طالت لفقدت أغلب إمكاناتها الفنية فهي حكاية رمزية مركزة ، وهي أشبه بقصيدة درامية تستخدم الشخصيات وأماكنها كخلفية محضاً لها لرموزها المكثفة

ولا يعبى هنا أن المسرحية تقصر مواضعاتها عن المواضع المطلوبة في أي عمل مسرحي جيد ، بل على العكس من هذا . نجد الشاعر يوظف كل العناصر الشعبية التي استلهمها ، ولما حصلها به من رموز ، في بناء مسرحية على درجة عالية من الجودة

فالمصراع في المسرحية يدور حول محورين

الأول هو صراع الأميرة مع نفسها ، بعد أن خدعها السمدل عن نفسها وعن أبيها ، ومشاركتها ورضائها ، طمعا فيما وعدتها به من وعود

ولتكفك دالك
ليكن كل القردل الشجعان
من بخلومراهم في عيبك
لك عدا ما لا عشاقا
أو عشاقا لا معشوقين .

وهذه العسة بين الأميرة والقردل هي التي تبعد المسرحية عن السلبية فإن اكتشف الأميرة بالموحد البلية التي تدبب نفسها فيها حزنا ونكاه وتعذبا لنداءات ، يجعها في موقف سلبى واضح تحتاج فيه إلى ما يغير وضعها . ولكن لو نظرنا إلى هذه «المواجهة» في ضوء الصلة بين الأميرة والقردل . لوحدنا أن الأميرة حزينة حقا ولائحة لنفسها حقا ، ولكنها أيضا تريد ألا تنسى . حتى يمكنها أن تستجمع إرادتها وتغير ما هي فيه

ورمزية الشخصيات تعبرها بعض الرموز والإشارات للشورة في المسرحية . فلي الأميرة في عادة «سرور» ، والسرور من الأشجار الدائمة الخضرة . التي رمز إلى الاستمرار والخلود . ومعها يستمر خمسة عشر خريفاً ، وهي إشارة تاريخية مباشرة ، تشير إلى طرف تاريخي محدد عاشته مصر

- ٨ -

ولقد نحقق استلهامه للتراث الشعبي في جانب آخر من المسرحية هو غاية في الأهمية ، وأعني به الحوار الشعري . فالحوار في المسرحية - إلى جانب دوره المسرحي في الإبانة عن الشخصيات والمواقف وأبعادها - يقوم بتجسيد جو خرافي ورمزي واضح

فإذ كانت القوى المساعدة التي تقوم بدور الناصح والدليل للبطل في حكاية الخرافة قد تكون حيوانا أو طيرا أو نباتا^(١٢) . مما يشير إلى توحيد الإنسان مع الكائنات حتى تساكنه الكون . فإن الحوار المسرحي يجسد هذه الرؤية من خلال توحيد الإنسان والكائنات . فالوصيفات - مثلا - بصفهن الأميرة بأن بورها «شمس» و«سمت» . وهما عيرها ينصوع قبل بدونه البيت . وهما حمل زهور مرشوش بالور . وغير ذلك من صور تشير إلى فكرة التوحيد مع الكون . وتعمق الرمز في شخصية الأميرة أيضا

ويجد الطابع الشعبي أيضا في هذا الجزء من الحوار المسرحي حين تستغل الأميرة والوصيفات القردل الذي اقتحم عليهن الكوخ

الوصيفة الثالثة : هل ضفت عطلاتك في الغابة ؟

القردل بل هذا قصدي

الوصيفة الثالثة : ماذا يعني ؟

القردل أن أتهد ما أرحاه الصوت

الوصيفة الثانية : حين تقلمي في الغابة حتى أوقفي في باب الكوخ

القردل لكنا لا نتنظر

الوصيفة الثانية : أنبأني الصوت عن تناهي للقياء

الأميرة من ؟

المخصب والتحدد . ولهذا كانت وظيفة « المواجد » - وكما أشرت - مرصعا من تأييد الذات وشحذ الهمة انتظاراً للحظة اللقاء - أو لفعل المواجهة - مع السمدل

أما الخط الثاني للصراع فهو صراعها مع السمدل نفسه . وهو صراع كان قد بدأ قبل خمسة عشر خريفاً . بانتصار السمدل وتغلبه عليها وهي كذلك عنه . ويكون اللحظة التي تأتي فيها السمدل إلى الكوخ لحظة المواجهة النهائية بينهما ، والتي يحسم فيها الصراع - بانتصار الأميرة

وعلى الرغم من الساء الرمزي للشخصيات ، فإنها لم تتحول إلى رموز جامدة جافة ، بل ظلت لكل شخصية - حتى شخصيات الوصيفات - ملامحها الخاصة . وانعكاسها ، وردود فعلها وراء الأحداث

إن هذه المسرحية تعد - من أجل هذا كله - عملاً ثميراً حتى ضمن أعمال صلاح عبد الصبور نفسه ، بما استطاع أن يحققه فيها من مرجع كامل بين التراث الشعبي والمسرح من جهة ، وبين التراث الشعبي والشعر من جهة ثانية ، وبين المسرح والشعر من جهة ثالثة . حتى تعد - في تصويري - نموذجاً فريداً في المسرح الشعري العربي حتى الآن

هوامش :

(١) انظر د. عبد الحميد يوسف : مقدمة « دفاع عن القولكون » للدكتور أحمد مرسى : مجلة الدماء للكتاب ١٩٧٢ ، ص ٣

(٢) انظر : د. محمد يوسف جيم : المسرحية في الأدب العربي الحديث . بيروت ١٩٥٦ . ص ٣٦٧ وما بعدها

(٣) السابق ٣٧١ وما بعدها .

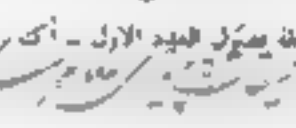
(٤) ما يزال مثلاً في الأذهان ذلك المصير الذي شهده العقاد على هذه المسرحية حين كان فيها

د. محمد مدكور : مسرحيات شوقي ، مجلة مصر ١٩٥٦

(٥) د. عز الدين إسماعيل : وظيفة التراث في المسرح . مجلة بصائر الجديد الأول - أكتوبر ١٩٨٠ . ص ١٢٨

(٦) راجع الفصل الخامس « بالزوجة الدرامية » في : د. عز الدين إسماعيل : شعر المروي : قصاص ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ . ص ٢٧٨ وما بعدها

(٧) في خطاب أرمسته الشاعر المرحوم وهو في أثناء عمله بالعدد في كتاب الموضح . ولد جاء



فه . وقد دخلت المسرح عن طريق الفساطة والثقافة . بين بعض الكتاب الأوربي مسرح من طريق المسرح ذاته . وفي حين لم تشهد تجربة مسرحية إلا مسرح المدارس و « بعض الفرق الدورية » ولكن عرفت المسرح عن طريق شكسبير في الإنجليزية . وتوفيق الحكيم في العربية . ثم ظهرت بعد ذلك الفرق الدورية لإبريق . وانتشرت بعد ذلك فرقة المسرحيين الكبار .

(٨) انظر : المسعودي - مروج الذهب . بتحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد - المكتبة التجارية بالقاهرة . ١٩٥٨ . ٢ / ٢٥٦ . وابن هشام : السيرة النبوية - طبعة المكتبة التجارية بالقاهرة ١٩٣٧ . ج ١ / ٧٧

(٩) احكيدي : طبعة دار الشعب لألف ليلة وليلة ج ١ / ١٩٧٤ وما بعدها والطريف أن تلك المسرحية بالمراسم عنه

(١٠) انظر الفصل الخامس « بالكتابة الخرافية » في : د. هبة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، مجلة مصر ١٩٧٤ .

(١١) راجع التادج التي حلقها د. هبة إبراهيم في كتابها : الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق . الفصل الخامس « بالشيخ البقال » وعلى الرغم من نصبتها هذه التادج في أشكال بقاء مختلفة ، لا يخلو التشابه بين هذه التادج في استخدام التمسك والتكرار

إن الأدب العظيم والفن العظيم لا يولدان في جيل أو جيلين . بل في أجيال متلاحقة متأخرة . بكل مصعبها . جميع بعض . والأدب العظيم والفن العظيم هما طريقنا الوحيد لحظى الدنيا عطاء جولا . ونقهر الموت حين نبح

حتى نقهر الموت

تأثير إيونسكو

صلاح عبد الصبور

مسرحية مسافر ليل

□ نفاشي سلامة

(١)

يتمثل مسرح الميث بـ «تجربة المؤلف لعبية الوجود وقسوته» في مسرحية «مسافر ليل» «كوميديا سوداء» التي كتبها صلاح عبد الصبور عام ١٩٦٩^(١). وفي المقدمة التي كتبها الدكتور صبر مرحام للمسرحية، يصف الكاتب صلاح عبد الصبور بأنه «أبرز شعراء مصر المعاصرين»^(٢) ويعترف صلاح عبد الصبور بلقبه لإيونسكو في هذه المسرحية، في التذييل المنشور معها.

«منذ خمس سنوات، حققت اكتشاف الشخصى ليوجين إيونسكو، حينما شاهدت مسرحيته «الكراسى» في القاهرة. انهمت بعد ذلك أمهاله، ولادة من الزمن، اعتقدت بأنى فطنت منهجه الدرامى على مناهج كل من عناه. وبعد عامين، كتبت مسرحية مأساة الخلاج التي لم يكن بها أى تشابه مع أى أسلوب فى حديث من أى نوع. أما هذه المسرحية، فهي مختلفة. إن إيونسكو مائل فيها، دون ظل من الشك» (ص ٦٢).

ويحصل إيونسكو موصفاً عظم اللغة وعشية الظروف الإنسانى، ويرى عناصر الطبيعة الكوميديية لموقف الإنسان:

«إن الإنسانى بعشية ما هو عادى شائع، وبعشية اللغة - بريقها - إما هو بالفعل تجارز لها وانغلاق إلى ما وراءها. ومن أجل أن تتجاوزها يجب علينا أولاً - وقبل كل شئ - أن ندفن أنفسنا فيها: إن ما هو كوميدي، هو غير العادى في حالته النقدية الخاصة. ولا شئ يبدو لي مثيراً للدهشة أكثر مما هو عادى مبتذل. إن ما هو فوق الواقعى، موجود هنا، في تناول أبلينا، وفي محادثات البوعية»^(٣).

ومن المضحك عليه - بشكل عام - أن مسرح الميث، هو مجموعة من الأعراف والتقاليد، تأثرت بمسرح القصة الذى ابتدعه أشتون آر تو Antonia Artaud، واستحلها عدد من الكتاب المسرحيين مثل كامو وساتر وبيكيت وأداموف وجيبه و ن ف سيمبسون ويستر وإللى. ورغم أن النقاد يحرصون على ألا يدمجوا مسرح الميث بأنه «مدرسة» فإنه يبدو أن إيونسكو نفسه لم يكن يجمع بشكل كامل في أن يعمل ذلك.

ول تذييله، يصف صلاح عبد الصبور لاستحالة ترجمة كلمة absurd إلى العربية باستخدام كلمات تتوافق مع كلفى (irrational لا معقول) أو (frivolous عابث أو طائش) وكلتا الكلمتين لا تبدو مرضية. وينتهى إلى تقديم تعريفه الخاص: «إنه دليل إلى كسر قيود المنطق العقل، عما هي طرق جديدة وطريقة تستلهم «روح العقل» (ص ٦٢).

إن صبر عبد الصبور وتبرمه من عبء اللغة المعطى عن التعبير الكامل الدقيق عن الأفكار بكلمات إنما يكشف عن انصباه إلى أفكار مسرح الميث، التي تعتقد - بين ما تعتقد به - بعدم كفاية اللغة ويريدها. ويقول هارتس إيسلين، في إشارته إلى مسرحية إيونسكو «الفرس» عما تقدمه من مثل على الاضطراب والتشويش بسبب الاختلاف بين معنى كلمة «بلادى» بالنسبة لشخص إيطالى وبالنسبة لشخص شرقى - يقول إيسلين - «وهذا مثال يشت الامتاحة الأساسية للاتصال.. فالكلمات لا تستطيع أن تحمل المعاني وتقلها، لأنها لا تصح في جسدها التداخلات الشخصية التي تحملها بالنسبة لكل فرد»^(٤).

«ولكن اللامت للظن أكثر من غيره ، هو أنه إذا كان ثمة عدد كبير منا يرون لأشياء بطريقة متشابهة ، وإذا كان بعضنا يؤكد ما يراه الآخرون . وإذا كان ثمة أسلوب جديد بتشكيل . فلا بد - إذن - أن يكون هناك شيء من الحق ، شيء من الصحة الموضوعية فيما يكتبه .

وقد يسمح البعض ، وقد لا يشعر آخرون بالابتهاج . ولكنك لا تستطيع أن توقف حركة هي في تطورها ، التعبير ، الخبر ، التلقائي . ولأسمى شكل مطلق من الترجيحات التي يصدرها المدعون والكهنة عاديون - التعبير عن حقيقة تنتمي إلى عصرنا ، وعن فن حي .

إنما هذه الطريقة تولد المدارس ، دون قادة ولا طائر للمدارس هذا^(١) . يشير يونسكو إلى صراعه الدائر مع الناقد غير المينج . (كبيث بيان) الذي ينظر إلى الفلسفة المتشابهة لكتاب العث ، ويوجه خاص لا يونسكو . باعتبارها فلسفة مؤدية إلى طريق مسدود . مما يشير به من ثمة لا قاعدة ولا منطق له . تصبح أحكام القيمة إنه مؤمن بأن مهمة المسرح ينبغي أن تكون محاولة . القضاء على الخوف والألم والحزن ، إنه يحصل التماثل على : التشاؤم السطحي للكتابة المأدبة عن أهل النعمة اليسرى المأثري^(٢) . ويرفض يونسكو . بصلابة . فكرة أنه ينبغي أن تشغل الأعمال الفنية بمحاولة . لتحسين نصيب البشرية وقدرها . لا تعملوا هذا من فضلكم . لقد حصلنا بالفعل على كفايتنا من الحروب الأهلية ، وما يكفينا من الدم واللصوص والخسائر التي تسببها في غير محنها إلى حد يجعلها مثيرة للسحرة ، وحصلنا على كفايتنا من حلاوير الذين يمدون ما يبرهم في الأخلاق ، ومن الشهداء «المحظرين» . ولنا كفايتنا من الآمال الهبية المحطية ، ومن العبودية لمفروضة كمفاس . لا نحسنوا نصيب البشرية وقدرها . إذا كنتم حقا تنصون لها العافية^(٣) .

ومن موضوعات اليأس المتكررة عند يونسكو ، التي تطرأ أيضا في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل» وحدة الفرد وعزله ، وصعوبة التواصل مع الآخرين ، والخضوع لضغوط خارجية وداعلية مدلة تؤدي بالفرد إلى الانحطاط . وأنواع الفلق الناشئة من عدم يقين الفرد من هويته . والنبش من الموت^(٤) . ولكن يونسكو لا يتفق مع بيان في أن التشاؤم يؤدي إلى طريق مسدود . «لا شيء يعنى أكثر تشاؤما من الاصطدام إلى لا أكون متشائما . وأحسن بأن كل رسالة تعمل معي . بما هي تقرير موقف يسمى على كل إسان أن يحاول - غيرة - أن يجد منه مخرجا . إن مجرد تقرير الموقف اليأس . وما يحمله . ذلك صريح - نصريح من قدرة على مواجهة هذا الموقف بعيون مفتوحة .

إما بشكل يظهر Catharsis . وتحرير^(٥) .

إن يأس . الذي يمثل حدس العيشين وفكرتهم أنه هيئة عن «تخوف لإسدى . يمكن إرجاعه إلى فقدان هوة قانون أخلاق - مسئلهم من الله - في حده الإنسان الحديث . بهم متأثرون برأى فيتشه أن «الله قد مات» .

لقد نشر كتاب «روادشت» لأول مرة عام ١٨٨٣ . ولقد تزايد عدد الناس الذين مات الله بالنسبة لهم زيادة كبيرة منذ أيام بيتشه . ولقد سمعت الإنسانية ذلك الدرس ليرير عن زيف بعض الدلائل الرخيصة والمتدلة وعن طبيعتها الشريرة . تلك الدلائل التي قدمت لكي تحتل مكان الله . وهكذا . وبعد حربين مرعيت . ما يراى هناك الكثيرون الذين يحاولون أن يتوافقوا مع دلالات رساله روادشت . «نحن عن صريقة يستضعون - في كرامة - أن يوجهوا بنا عند حرة ثم كان في من ما مركزه وعرضه الطي . عالم حرم من مبدأ أو أساس محسكة . مدى كان تلقى قبولاً عاما .. هذا العالم الذي أصبح مفكك لأوصاف . لا حذف له . عينا بلا معنى

إن مسرح العيث لواحد من التصورات عن هذا العيث ويشكل مسرح العيث جزءا من محاولة لفهم الحقيق لعصرنا . التي لا تتوقف . من أجل هدم هذا الحداد المصمت لأهم من الآلية وأرجاع عن النفس . وإعادته تأسيس يدرك م موقف للإنسان يد بوجه . الحسنة المظلمة وسهالية لحاله^(٦) .

ويستخدم عبد الصبور . مفهوم فقدان الله استخداما عظيم الأثر في مسرحية «مسافر ليل» . حيث يهدد «الكساري» بأن يأكل بطاقة هوية المسافر الصفاء (منها كان قد أكل تذكرته) . وهي بطاقة التي ينهم المسافر بأنه سرقها من الله (ص ٣٧ - ٣٩) . هو يتوب بمسافر «أنت قتلت الله . وسرفت بطاقة الشخصبة» (ص ٣٩ العربية) ولكن الموقف - في الحقيقة - هو في أن الكساري - وهو حقيقته ديكتاتور عسكري - قد قتل الله ووصح نفسه في مكانه (٤٧ - ٤٨) . وهذا هو الموقف اليأس . حالة الإنسان الكونية . التي يعبر عنها عبد الصبور في مسرحيته . والمسافر هو الشخصية البريئة لتزوات الطاغية . الكساري . الذي يعيد إلى دهر المسافر وذاكرته عمدة التاريخ . الإسكندر وهابال . وديمورثك . والميليشي . وهنتر . وليبدون جونسون - وكل الطغاة «بأكلون الأوراق» بإعادتهم كتابة التاريخ (ص ٣٥) . مما يوضح الراوى في المسرحية . أما المسافر الضعيفة . الإنسان العادي . فيدفع . من خلال تقديمه حججه على براءته من قتل الله . يدفع إلى امتناع الكساري الطاغية في عبارات متعطفة يجتهد في إتقان صياغاتها . من أجل أن يتقد حياته (ص ٤١) . ولكن المسافر الضعيفة . محكوم عليه باغلاثك مها يحاول بالأسا أن يدخل السرور على قلب الطاغية أو أن يثبت براءته (ص ٢٥) . فالطاغية يحسن في إدلاله . ويكره عليه هويته . وقتله (ص ٥٤) . ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يث في قلبه الرعب . ويذله هو والآخري من أمثاله . من خلال المراقبة والتعليق . إلى أنه يصل الفرد إلى «تكرار الذات» (ص ٤٩) .

٥) فلان من قتل الأفراد باعتد هدم كدش هدم بصاعبه . من أجل أن يدوى مظهر اقوى سيصر (ص ٥١ - ٥٢) . وسب كبر هذا السلوك من انفعيان الباعى هو «أن الله نحن عن هدم حرة» .

الكون» (ص ٤٨) - (٢٢ ط / العربية) . وفي موضع تقدم من المسرحية . أطلعنا عبد الصبور على أن المسافر نفسه قد فقد الله حين هوب لمسحه . ذات معنى زمرى - من مده . «فدروخ لتسقط بين

في طموحه . ولكن والذى الكسارى « لم يهنا » أبدا بتدريسه على حرفة ما . ومع ذلك ، فإنه بوصفه « كساريا » يملك سلطة ورثة أكثر أهمية . والسلطة والرتبة يقهران الجماهير ، وذلك هو هدف لكسارى الطاغية

إن المخرج ليعجب من السبب الذى يعمل المسارح خاصا كل هذا لخصوع ولا يحاول أن يردع الكسارى العسوف . صد أن الخصوع والنضال كلها يؤديان في النهاية إلى الموت . لقد كان هذا هو المعنى الذى أرادت نقله مسرحية إيسكو المأهولة للأنظمة الشمولية : الخطيئة Rhinoceros (عام ١٩٦٠)

« إن المعنى الذى تهدف المسرحية إلى إيلائه هو عبثية التحدى بقدر متساو مع عبثية الامتثال . وهي مأساة صاحب النزوع الفردى الذى لا يستطيع أن ينضم إلى الحشد السعيد المكون من أماس أقل حاسية »^(١٢)

إن المسارح / الصحبة . مثله في ذلك مثل « بيرينجر » في مسرحية إيسكو « القاتل » . الذى يستلم لسكين القاتل في نهاية المسرحية . يستلم أيضا لحجر الكسارى / الطاغية و اعترافه بانتهائه بالانتحار نجيب الموت الذى كان يترصد حياته الخزية . ومثلما أراد إيسكو من شخصياته أن تعرض دما تعينه تجربة حضور الموت » في مسرحية « القاتل »^(١٣) . كذلك أراد عبد الصبور أن يعرض المسارح الصحبة تجربته لحضور الموت على طول طريقه العظيم عبر ليل الحياة

إن الخوف لينصح متفصلا عن حواء . مسرحية عبد الصبور (مثلا ص ٢٣ / ٢٤) وإياه الخوف كل إنسان من موت

ولكن كتاب مسرح النعب لا يتكون المتفرجين في حانة من يأس حينما يدفعونهم للوقوف وجها لوجه مع الخنازير بقائلة بأن العالم الحديث قد قد المبدأ الذى يوحده ويجمع أطرافه . وأنه من المستحيل تجنب الطغاة والموت . ولكن هؤلاء الكتاب أيضا لا يقدمون حولا مثل تلك التى تقدمها المسرحية المثقفة الصنع . ذلك لأن على كل فرد أن يعثر على طريقته الخاص للمخرج من عزلة ويأسه . ومع ذلك فإن مسرح العشب يستخدم طرقا فنية كوميديا لكي يتيح للمتفرجين ما يسر عند الضحك من حجب وحرر . من طريق تقديم شخصيات عيية تتصرف بأساليب حوسنة لا يستطيع المتفرجون أن يشعروا بالمثل معها . وعن صريح تقديم أحداث عامسة . ثم يدفع إليها دافع م . وغير معقولة عند نهاية الأولى . فإن التأثير الكلى تأثير فكاهي يزدى من مصحح

« إنه إذ سرع عنه أوهامه ومخاوفه وأروع فنته في حسه بشكل عامض . فإنه يستوعب أن يوحده هذا الموقف نوعي . لا من أن يشعر به شعرا عاما نحب سطح التعميمات المفضنة ولأوهام متدنية وعن طريق رؤيته لكل ما يتلفه بشكل محدود فإنه يستطيع أن يرى نفسه ميا حده هي صبغة كل فكاهة جديدة . من ينف حث مشتة ولكن فكاهة سيرة في الأدب المعنى . حتى بعد مسرح النعب آخر مثله »^(١٤)

الكوسيين » ، وإد « يجهد أن يغدها » ينقطع حيطها وتناثر حائنها و « تنساقط فوق حديد الأرضية » (ص ١٩) - (ص ٧ ط / العربية) .. إن الخيط المقطوع يمكن أن يمثل الإيمان بالسكس والقانون الأخلاق العظيم ، وأن تمثل الحيات للتناثرة . النسبة لأخلاقية للعالم الحديث . حيث يتبع الجميع مشتبي متصرفين كل منهم في طريق دون دليل ولا وازع أخلاق . محرومين من هدف للنقاء

إن لعبد الصبور ما يبرر له تماما إعلانه في تقديمه أن « إيسكو مائل هنا » في مسرحية « مسافر ليل » . فإن حده البديهي عن حالة الإنسان ، باعتبارها حانة من العبودية للطغاة . كحده « إيسكو » بشكل كامل . إنه . بكلمات إيسكو نفسه « لقد اعتقلت - في مناسبات عدة - أن وأحي هو أن أصر على الخطرين اللذين يهددان حياة العقل وحياة المسرح بوجه خاص : هلاكة البروجوازي من جانب . وطغيان الأنظمة والحركات السياسية من جانب آخر .. »^(١٥) ولا يملك إيسكو أى قدر من الصبر إزاء الإيديولوجيات السياسية واستغلالها

« لقد وقع تاريخ العالم بأسره تحت حكم تلك الأشكال من الخلق ونوع لخلق . لقي لا يفعل الفصل السياسي إزاءها أكثر من أن يحكمها ويفسرها . بشكل غير دقيق تماما . لم يكن في وضع أى محتاجين حرون لإنسان . ولا يستطيع أى نظام سياسى أن يخلصنا من ألم العيش . ولا من خوف من الموت . ونعشنا إلى المطلق . إن الطرف الإنسان هو بدى بوجه الطرف الاجتماعي . وليس العكس .. إن الصانعين اللذين يعتقدون إنسايتهم هم بالتحديد . التشكيف للمثل ، والبروجوازي الصغير . وديديولوجي كل مجتمع . وإذا كان هناك شئ يحتاج لأن يمحى محوصه فهو إيديولوجياتنا التى تقدم حولا جاهزة (يسرع التاريخ بتحصيها ودحصها) . ولغة تتحجر حلا تشكلت . إن تلك الإيديولوجيات هي ما يجب إعادة معصه باستمرار في صوء أعلامنا وروع قلقنا . ولا بد من نشئت لغاتنا المتحجرة دون مواد من أجل أن يعثر على النسخ على حصى تحتها »^(١٦)

وبعرو إيسكو اعترفه . وإحساسه بأنه قد استلب من المجتمع إلى حربه في خدمة العسكرية . حيث اردراء رقيه . وعاميه باحتقار لأسباب دافعه . بعرو ذلك الاعراب إلى عمله كموظف كتابي . حيث أحس بأنه « شئ أكبر » من موظف كتابي . ويقول « حينما يجد المرء وظائف اجتماعية . فإنه يجد الاستلاب (حيث إن المجتمع منظمة من الوظائف) . ذلك أن الإنسان - مرة أخرى - ليس مجرد وظيفة اجتماعية » . وإد يسرع من الناس شخصياتهم الاجتماعية . فإنهم يصبحون جميعا متشابهين . « وفي هذه اللحظة يتطابق مع كل من هو جبريل أورئيسي . ونحو . إغا في عزلةنا . نستطيع أن نتوحد جميعا من جديد . وهذا هو السبب الذى يجعل مجمل مجتمعاتنا يهوى جهازنا الاجتماعي لآلى ويتجاوز »^(١٧)

وفي مسرحية صلاح عبد الصبور . تفرق الظروف الاجتماعية بين المسارح والكسارى . فالمسارح صاحب حرفة - أو حرق (ص ٣٢ - ٣٣) . الأمر يدعو معنى أنه قد يعلم شئ . وأنه كان يتلقى « تدريب عليه

وصف عبد الصبور مسرحية «مسافر ليل» بأنها «كوميديا سوداء»، ويستخدم متجاح كثيرا من الطرق القوية للفن الكوميدي التي استخدمها إيبسكو في مسرحية «اللغة الصلابة»، والتي أوردتها وحدها آلان باسكي Alain Basquet، في كتابه «أنواع الكوميديا»^(١٩). إنه يستخدم فقدان حرية الشخصية في السطور الأولى من المسرحية. حينما يتضح أن بطاقة هوية المسافر يضاء خالية من أى علامة. وهو يستخدم تكرار الكلمات، والعبارات، وجمل بأكملها عن طول المسرحية (ص ٢٥، ٢٧، ٢٧، ٢٧، ٢٩، ٤٥).

وهناك تقطع، وعدم استمرارية في الحوار، ومقطع معلوم حينما يستنح الكسارى / الطاعية أن بطاقة هوية البصاء لا يمكن إلا أن تكون بطاقة الله، وأن للمسافر / الشخصية لا بد قد سرقها من الله (ص ٣٧/ ٣٨). وليس في المسرحية تابع متسلسل للأحداث، وإعنا كثافة «يوسكية» من التوتر لنفسى. مع انطلاق الكسارى عبر تحولاته من: «... نظامى مشلول، وثلاثى السرة» ص ٣٦ (ص ٢٧ ط / العربية) إلى «عشرى السرة نفسه» ص ٤٠ (ص ٣٣ ط / العربية)، أى رئيسه، الطاعية. وهو يتحول هذا التحول بأن يملك أضرار ستراته اللامعة الواحدة بعد الأخرى أمام المتفرجين، فيفقد بذلك وحدة الشخصية. وهو مدرب تدريباً جيداً على ما يشتمل عليه مرتبة عشرى السرة به من الاحتفالية وحديث دى وحسين، فكان مهيناً بذلك لأن يشغل بمصعب: «علمهم الديمقراطية» حتى ولو اضطرت إلى قتلهم جميعاً، ص ٣٦ - (٢٨) من ط / العربية).

إن استخدام عبد الصبور الفكاهى لتكثير السرات في هذه المسرحية يوحى بأنه ربما قد يكون قد استجاب لما كتبه تيان ساغرا: «إن حشرات حفظ المعاطف في عالية سارح لندن ليست أكثر من حمرة في الحداد» خزائن يحتل كلاهما خمسينة معطف وإنسان واحد ومن المدهش أن إيبسكو لم يكتب مسرحية عن هذه الحشرات^(٢٠) ومن الواضح إن تيان كان يشير إلى تكاثر الكراسى في مسرحية إيبسكو «الكراسى» وإلى تكاثر الأثاث في مسرحية «الساكن الجديد». وربما كان من الممكن استخدام كلمة «السرات» كمعادل بديل لمسرحية «مسافر ليل» بطريقة إيبسكو في وضع عناوين بديلة لمسرحياته.

ويستخدم عبد الصبور نواكيد الأسماء في أسماء للمسافر وأعضاء أسرته «ابن إلى عبده» أقسم لك، وأنى عبد الله، وأبى الأكبر يدعى عبد. وسبى الأصغر عباد، واسم الأسرة عبدون» ص ٣٣ (٢٤ ط / العربية) ويرر ملاحظة في الطبعة الإنجليزية. القيمة الرمزية لتلك الأسماء بأسسها للمسرحية. طالما أنها تأتى كلها من الفعل العربى - الحذر - عبد - الذى يعنى «يخدم»، وهو على علاقة بكلمة أخرى، هى «عبد» التى تعنى «خادم».

ويهدف عبد الصبور - من أسماء للمسافر وأسرته - إلى إيهامنا أنهم جميعاً عبد الله، على الأقل بالأسماء. وتوابعات كلمة «عبد» ليس إلا بوريات إلى معنى «خادم» أو «عبد» حقيقى، مثلاً أوصحت بملاحظة. صده تعنى «خادمه»، و«عبد الله» تعنى «خادم الله»، وعائد تعنى «رجل بصل» ، وعائد تعنى «من أصبح عبد الله».

وعبدون تعنى «عنى بصل الله» ولكن مع استمرار المسرح وتطورها. يعرف المتفرج أن المسافر وأسرته قد أصبحوا «عبد»، لا لله وإنما نحوهم اللامعة، ونفوى حاجته. من مثل النعمة.

وتحقق الفكاهة أيضاً من خلال استخدام لغة مبهمة. مثلاً يرى حينما يحاول للمسافر / الشخصية أن يدخل السرور على قلب الكسارى الطاعية. فيحاطبه قائلاً «لا، وجلالة محلك»، وذلك حينما يعرض الكسارى طاعية عن بيت من شعر يتنوء بصحبة يتنوح به للطاعية فيصده بأنه

ولو لم يكن في كلمة غير روحه

لجديها، فليتنق الله سائله

ويعرض الطاعية على هذا. لئلا تخفيه عن حياته سوف يؤدي إلى أن «يحتل نظام الكون»، ويسأل عن يكون صاحب هذا الشعر. ثم يقول: «هذا يبدو من شعر العالم» شعبان العالم. وهاتين الكلمتين بالترية دلالات ذهبية، وبذلك يوضح الطاعية أن مؤلف ذلك البيت من الشعر. «صحنى في حاشيتى»، لا يصحح إلا في هذا المظهر الأجوف. لكنى أتصل به. ص ٤٢، ٤٣ (ص ٣٦، ٣٧ ط / العربية). والمعنى أن تسليم للزه الذى دأبه إلى الله، هو أمر يدعو للسخرية في أنظار الطاعية الذى يرى مصعب في مركز الكون. حيث ينبع من الأهمية درجة لا تسمح بأن يحل أحد معه.

وينجح عبد الصبور في صياغة «مسافر ليل» بحيث تنفق مع متطلبات أساسية أخرى - بالإضافة إلى الفكاهة السوداء - من متطلبات مسرح العبث. فشخصياته ليستا شخصيتين إنسانيتين بالمعنى الحقيقى، فأحدهما مرحة إلى درجة لا تسمح لها بأن تكون حقيقية. ولأخرى مألوفة الصف. ومسرحية بداية تحكية ونهاية تحكية أيضاً.

إننا لا نعرف من أين يقدم المسافر ولا إلى أين هو ذهاب ولا لماذا. ولما كانت ذكرياته عن حياته «باهتة» لا لون لها، فمن المحتمل أن أحد لم يهتم بذلك، ولا عن أيضاً هم به، لأن هذا الموقف ليس موقف واقعي. إنه موقف محبب إلى حد خيالى، بولد اليأس ويخون أى وهم متعلق بوضع الإنسان، حينما يحدد حالته الإنسانية بأنها حالة من العبودية والرق. وينجح عبد الصبور في تطوير الصورة الشعرية لتحقيق الإنسانية القائلة بأن البشر جميعاً يروحون صحنياً للصناعة. بصرف النظر عما يصنونه. إن هذا تعبير عن التحرر من الأوهام المتعمقة بالمؤسسات الساسية لصناعة وتشكيل الحقيقة لميريه التى يسعى إلى الإنسان أن يعلم بشكل - أن يعيش معها - به يعبر عن واقع نفسه داخل من خلال استكشاف أعماق وعى الإنسان الباطنى، في ألاء عرصه لحقيقة كروية معاصرة.

وحتى تصور «مسافر ليل» عن صديق تدعى الرموز وليس عن أساس المطلق. بؤرة الاهتمام هى الصورة شعرية. وليس لتتبع الشئامى المنطق للأحداث والحوار.

ونكتشف الصورة الشعرية داخل منظر ثابت (ستايتيكى) في عربة قطار. حيث الحركة الوحيدة هى رجوف الكسارى وحبوسه إلى حور.

المسافر لكي يرمز إلى قوة الطغيان وسفوته ، ليس فقط على الناس ، بل على القانون أيضا . (٤٠) (٢٢ - ٢٣ / العربية) . وتحدثت أسلحة التعذيب عن نفسها (ص ٢٢) - (ص ١١ / العربية) . وفي لبايه يهيئ الخبز بإحساناته الخسبة - مثل السكين - حياة الصعبة . ويهيئ للمسرحية (ص ٥٤) . (ص ٤٨ / العربية) ، ولكنها لا تختتم ، لأن «الجسد الثقيل» ، أي الإثم ، سيكون واجبا أن يحسنه كل من الطاعة والراوى ، الأغلبية الصامتة (٥٤ - ٥٥) - (ص ٥٠ - ٥١ / العربية) .

والخلاصة ، أننا قد رأينا في التحليل السابق ، أن صلاح عهد الصور قد نجح بالتأكيد في كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح العيث فيما تعبر عن أفكار ديايونسكية ، وهو ما قرر أنه كان يريد . فإذ استخدمنا معايير الحكم ، التي تحدث عنها إسلين ، لحق عيب أن نقول إن «مسافر ليل» تحتل مكانة رفيعة في المعيار النقدي ، بالنسبة لمسرحية تتخرج ضمن تراث مسرح العيث^(١) وتحتل في المسرحية قدرة إيجابية قوية ، وأصالة ابتكار ، كما تتجلى حقيقة نظمية معينة في صورها الشعرية السائدة : غياب قوة الله من العالم ، وحضور الموت الأبدي ، وسقوط الإنسان غصية للظلمة . وإن الصور الرمزية لصداقة مركبة ، عالمية وعميقة . إن مسرحية عهد الصور ، ذات الفصل الواحد (وهو الشكل الذي صممه يونسكو لأنه «يمكن أن يتطور دون انقطاع»^(٢)) قد ثبتت على ابتكارها الأصيل من البداية إلى النهاية ، ويتكشف الخوف إلى أن يبلغ ذروته في الموت عند نهاية المسرحية . ويكشف هذا عن مهارة عهد الصور ككاتب مسرحي . وإننا نرى نزعا من الحقيقة والصدق في الصور التي يستخدمها لكي يكشف بأمانة ودون خوف الحقائق الأساسية للحالة الإنسانية . وتتمتع الصور بما يكفي من التجريد والعموص لكي تسمح للمؤلف بأن يستنق حياته في العالم المأساوي الذي يمر به . وليرة الحظ . فإن صلاح عهد الصور قد احتاره ربه في ربيع الحياة ، دون أن يريد منه على الخسب ، في الرابع عشر من أغسطس عام ١٩٨١ . لقد رحل ، ولكن آراؤه حول حالة الإنسانية تبقى حية في صورة الشعرية القريرة

مسافر وبقوة (ص ٣١ ، ٤٠) (ص ٢٢ : ٢٢ - ط / العربية) . يسيث أو يرمي بظلاله الخوية (ص ٣٧ ، ٣٨) (ص ٢٥ ، ٢٩ / العربية) . وفي سبيله قطع المسافر بحجر (ص ٥٣) - (ص ٤٩ / العربية) . وعيد هذه الأصابع بقرها الراوى الذي يرمز إلى لاعب العدمته . وندى نصف جانيا يراقب الأبرياء وهم يعلجون ويصدرونه لمن لا يسيث - فما يجري أمامه - لكي يساعد لهم أو لكي يوقف انفسهم عما يفعلونه . يروى - الأنسب - خالف هو الآخر . وهو حديث صامت ساكن (ص ٥٣) - (ص ٤٩ / العربية) . بل إنه يمكن أن نرى برعاً على أن يسعد القتلى حواء من أسلحته (ص ٥٥) - (ص ٥١ / العربية) . ويقف عهد الصور . وإن راوى هو أسيل لنحوه في عرصه المسرح الإغريقي . وإننا نعتقد أن راوى شخصيته الرئيسية من شخصيات مسرحية . إذ أنه يوضح ويعبر ويشرح أنه دوره الرئيسي هو تمثيل لكل من هم خارج المسرح . الذين لا يفسون سوى نسخة المسرحية ، (ص ٦١ ، ٦٢) - (ص ٥٧ - ٥٨ / العربية)

ويضع بصورة شعرية إلى الحياة من طريق رموز مركبة . منبهة وناعمة . ومنعددة الأبعاد . فإن عشرين السره عن سبيل المثال . ديكتاتور . وإنه ، ومثل للأنعام ، وقاص . مثل «الشربيل» أو المأمور الأمريكي (ص ٣٨ ، ص ٣١ / العربية) وهو يغير اسمه «وسكرته» شخصيته أو هويته . لكي تتناسب مع الموقف . وهويتهم صحابه شكل ملتبس وحامض . حرثه (قتل الله) . ومع ذلك فانه هو المحرم المحبلى (د يحتل محار الله) . والسرقات التي يرتديها كأكية اللون (صعراء نية ، ويست صغراء ، طلقا لما يقوله الدكتور سرحان - ص ١٠) وهو لون الغياب العسكرية ، اللون الداء ، (ص ٣١) - (ص ٢٢ / العربية) وترمز بطاقة الخوية إلى الشمول المطلق للنظام الشمولى لكل كل شخص أن تحمل بطاقة هوية حتى يكون متأكدا من أنه يعرف من هو . وحتى يصبح لطاعة أن يمحضه ويثبت منها ، وأن يظل قادر على اقتناء أثر صحابه . ليست هناك حركة حرة . على المرء أن يسكن عسده وأن يبرر بظلاله هويته حيث ذهب . ويجلس الطاعة فوق

• هوامش

(1) Saïah Abdul Saboor, *Night Traveler*, Arab Republic of Egypt Ministry of Culture, Foreign Cultural Relations, PRISM, Supplement Series X. (Cairo, Egypt: Dept. of International Organizations and Information Service,

وق الترحة . أشرنا إلى الصحاح في عهد تلك المسرحية . الصادرة عام ١٩٨١ . من دار الشروق . القاهرة

(2) Samar Serhan, Ph. D., Professor of English, Cairo University.

(3) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, (Woodstock, New York: The Overlook Press, 1973) Revised Updated Edition, p. 117. hereafter cited as Esslin, TA.

(4) Ionesco, «Le point du départ», *Cahiers des Quatre Saisons*, Paris, No. 1, August, 1955. In Esslin TA, p. 115.

(5) Ionesco, *Combat*, December, 1961, in *Notes and Counter Notes: Writings on The Theatre*, Eugène Ionesco, Translated from the French by Donald Watson (New York: Grove Press, Inc. 1964) p. 255, hereafter cited as *notes*.

(6) Kenneth Tynan, *Curtains* (New York: Athentum, 1961), p. 410 (1958), p. 421 (1959).

(7) Ionesco, Second reply to Kenneth Tynan, «Hairs Are Not Worn on the Sleeve», «republished in *Cahiers des Saisons*, Winter 1959. In NACN p. 106.

(8) Esslin, TA, p. 163.

(9) Ionesco, quoted by Towarnicki, «Des Chaises vides. à Broadway» *Paris Spectacles*, No. 2, July 1958. in Esslin, TA, p. 164

(10) Nietzsche, *Also Sprach Zarathustra*, in *Werke*, Vol. II (Munich: Hanser, 1955), p. 279, in Esslin, TA, p. 350

(11) Esslin, TA, p. 350-51

(12) Ionesco, Lecture given at the sorbonne in March 1960 under the auspices of the «Maison des Lettres» in NACN, p. 81-2

(13) Ionesco, reply to Kenneth Tynan, «The Playwright's Role» in NACN, pp. 91-2.

(14) Ionesco, NACN, pp. 107-8.

(15) Esslin, TA, p. 151

(16) Esslin, TA, p. 160.

(17) Esslin, TA, p. 362

(18) Esslin, TA, p. 364.

دائرة المعاجم مكتبة لبنان - بيروت

مؤسسة أكاديمية تعنى باللغة العربية في كافة ميادين المعرفة

يعمل ويبذلهم بذرة المعاجم ، تأليفاً وتحقيقاً وتحريراً ، صفوة من العلماء والعرب والبريطانيين ، مثل :

الدكتور والأستاذة : أحمد الخطيب ، مجدي وهبة ، أليبر مطاوع ، عبد الحميد بوشني ، إسفير جمال بركات ، كامل المهندس ، وجدي رزق ، يوسف حني ، حسن الكرعي ، مصطفى هني ، رمان نصر ، إبراهيم الوهب ، عارث الفاروقي ، أحمد كي بدوي ، عمار عابدين ، اللواء شفيق عصمت ، الفقيه أنطون الرحايع ، جورج عبد المسيح ، محمد العدواني ، نبيه غطاس ، يوسف رضا ، مارك هيليسبي ، آرثر غوردمان ، برونو ويلكوك ، تيريسا بكار ، كاتي كيلباتريك ، آنت كاتريدج ، اندرو سيند ، وغيرهم ..

● أصدرت دائرة المعاجم أكثر من ١٠٠ معجم ، غير ٥٠ معجماً قيد الإعداد والنظر ، والمعاجم كلها موثقة ، وتساير ما تقره الجامعات اللغوية العربية من مصطلحات .

● دعوة مفتوحة إلى كل مؤلف لديه معجم يرغب في نشره لدى دائرة المعاجم - مكتبة لبنان

بعض منشورات دائرة المعاجم بمكتبة لبنان :

د. مجدي وهبة ، وجدي رزق ، عالي : معجم العبارات السياسية الحديثة
الانكليزية - فرنسية - عربي .
د. مجدي وهبة ، معجم مصطلحات المردسب ..
الانكليزية - فرنسية - عربي .
د. مجدي وهبة ، كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية
في اللغة والأدب .
د. عبد الحميد بوشني ، قاموس الفولكلور -
عربي - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم المصطلحات العامة والعلمية
والهندسية - الانكليزية - عربي .
أحمد شفيق الخطيب ، معجم مصطلحات التوراة
والصناعة النفطية - الانكليزية - عربي .
يوسف حني ، قاموس جنح الطب -
الانكليزية - عربي .
أحمد رجب بدوي ، معجم مصطلحات العلوم
الاجتماعية - الانكليزية - فرنسية - عربي .

أليبر مطاوع ، الشراي ، أحمد شفيق الخطيب ، معجم التشويبي في
مصطلحات العلوم الزراعية - الانكليزية - عربي .
عارث سليمان الفاروقي ، معجم الفاروق -
الانكليزية - عربي .
سموحي فورو العادة ، معجم الابداعية والشؤون الدولية
الانكليزية - فرنسية - عربي .
حسن سعيد الكرعي ، قاموس المنار -
الانكليزية - عربي .
محمد العدواني ، معجم الأخطاء الشائعة في اللغة
العربية المعاصرة ..
نبيه غطاس ، قاموس المصطلحات الاقتصادية
الانكليزية - عربي .
مصطفى هني ، معجم المصطلحات الاقتصادية والتجارية
فرنسية - الانكليزية - عربي .
أليبر مطاوع ، معجم أخطاء حرية صيد السمك
في الساحل اللبناني

مركز
التوزيع
بمصر
مكتبة ودار نشر أبو الهول

٣ شارع شوايبي - الدور الثالث - ت ٧٤٤٦١٦ القاهرة

وإذا كان الدكتور على عشرين ربيعاً يحدد قضية المسرحية الحقيقية على هذا النحو فإنه يستطرد بعد ذلك يشير إلى أنه ، إلى جوار هذا المصنوع الدم ، هناك بعض الدلالات الحرية التي حاول صلاح عبد تصور أن يسقطها على بعض المواقف في المسرحية . ومن ذلك تصويره من الإرهاب الذي يرمي على الناس ستاراً من الصمت . ومن ذلك أيضاً إدانته سيطرة السلطة التنفيذية في بعض الأحيان على القضاء . وتسخيرهم ليصبحوا سبيها تحتك بمعارضتها به . ومن ذلك أيضاً إدانته حرص الدكتاتورية المعاصرة على تجميع كل السلطات في قبضتها في حين أن ميران العدل وسيفه ، لا يجتمعان بكف واحدة .

- ٢ -

ويتساءل الدكتور سامي منير حسين عامر ، في الجزء الثاني من كتابه «المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية» ، بين الفن والتفكير السياسي والاجتماعي (٤٥ - ١٩٧٠) ، الصادر في عام ١٩٧٨ - يتساءل عن السبب في اختيار صلاح عبد الصبور شخصية الخلاج لبي عينا رؤيته المسرحية المعاصرة ، ويحدد أن سبب ذلك هو ما في حياة الخلاج من استشهاد بطولي احتجاجاً على معاملة عصره كرهذا لاستشهاد من أجل الخير والعدل هو قيمة إنسانية على مر العصور باقية

«إن أعظم ما تتميز به حياة الخلاج أنه لم يقف عند حدود الاستبطان الذاتي والمجاهدات الروحية للحد من شهوات النفس والوصول إلى نور الحق بالخرمان والمهبة ، وإنما حرص أن ينزل إلى دنيا الناس فلا يعزل عنها ، بل ويسعى لإشاعة النور في الأرض حراً ضد القاسم والمظالم من أجل الإنسان ، فالكون مملوء بالشر . نزل الخلاج بمحلك بالعادة ، ويتصل ببعض وجوه الأمة ، في محاولة شجاعة يريد بها إصلاح واقع عصره منها عرصة ذلك خلافات مع جماعته الصوفية (السليمة) ، ومنها الصق به من اتهامات لا تنتهي من ظلماء عصره ، فكان صلاح الخلاج في وجه ذلك كله هو الكلمة . إن كلمة الخلاج كان لابد لها من فعل وتفعيل ، ولهذا ليس أمام صاحب هذه الكلمة المتزمنة إلا أن يجابه قدره بالتضحية النبيلة ، والاستشهاد الشريف» .

ماذا يريد الخلاج أن يفعل بالكلمات ؟ أن يظهر العالم من الشر ، بأن تصبح كلماته صلا وصلا وتحققاً وقدرراً . ولكن كيف يتأتى ذلك ، في عصر ملوث ، قاس وصعب ؟ يعرف الخلاج ابتداءً مبلغ صعوبة هذه المهمة ، ولكنه - مثل دون كيشوت - لا يرضى بالتكوص أو الهروب أو التراجع ، لأنه كمنصف يصيب الفكر ، لابد أن يمتد ما يتعد لإثارة صيل العامة . فإذا ما قُت ما يتعد وتخلت في ساحة من ساحات بغداد من «القحط» الذي «يسبب الفاقة ويسر الرحلة» ، اصطدم بالشرطة ، وإذا اصطدم بالشرطة لقول مثل هذا ، فقد اعتبر قوله تعريفاً بالسلطة في أمر ترهب السلطة أن تلج فيه الأكمة وتلوكة ، بل ولا تسح أن يقترب منه أحد ولو بكلمة . فإذا قال مثل هذه الكلمة ، ولم ترق للشرطة . فلا بد للسلطة أن تنزل للموت بقاتل تلك الكلمة . ولهذا قسم صلاح عبد الصبور مسرحيته إلى فصلين : الأول أطلق عليه «الكلمة» ، وأطلق على الثاني «الموت»

ولكن قبل أن يهرع «الموت» إلى صاحب «الكلمة» هنرماً إذا مت الكلمة غيب من قبلت لهم . إن السجين الثاني ، الذي يلتقي به الخلاج في سجنه ، مر بتحرية «الكلمة» فلم تصلح . ويقول في هذا لقام للخلاج الذي يحدته عن العدل : «أقوال طيبة ، لكن لا تصنع شيئاً .. هل تصلحهم كلماتك ؟» . ومع ذلك لا يتعد الخلاج بما يقوله «السجين الثاني» ، الذي تحول إلى مناصر عيب لا يعرف فيه الرحمة ويصر الخلاج على مواجهة السلطة الباطنة بأن ينزل إلى الناس بكلماته وهذا الموقف - على الرغم من إيجابيته إذا قورن بمواقف سائر المنصوحين من ذوي الحزقة - يعتبره السجين الثاني موقفاً سلبياً ، فقد كان من قبل مثلاً حلاً ، يودع «الكلمة» أملاً في الخلاص ، لكن أملاً خائب ، دفعه ذلك إلى التطرف وتلمس الخلاص بمجد السيف .

ويرى الدكتور سامي عامر أن صلاح عبد الصبور ، باختياره للخلاج بطلاً ، إنما يفصح عن تفصيله «البطل المهزوم» . ويرى الدكتور سامي عامر أن الخلاج قد أصيب في السجن بحالة من الارتداد غير مبررة قوامياً ، ولكنه يعود فيري أن هذه الحالة التي يشوبها القرد والانتكاس سبباً الحق «هو خوف الخلاج من مجابهة السلطة بالسيف» (ص ٤١١ و ٤١٣) . إن القتل والتكبل هما ما يجنب الخلاج من اتباع طريق الثورة الإيجابية ضد السلطة الباطنة . لقد كسر صلاح عبد الصبور - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية الخلاج الذي أودع فيه بهذا رأياً الدكتور سامي عامر أيضاً - بعضاً من نفسه ، وأظهرها وكأنها حاجزة أمام السلطة . ولا يتعد الخلاج من عجزه إلا دخول الخاريس يطلبه للشول أمام المحكمة . وينتج الخلاج لذلك ، فقد اختار له الله . ومن ثم تبدو شخصية الخلاج - في نظر الدكتور سامي عامر - شخصية قسرية ، ترتضى ما اختاره الله لها ، ولو لم يكن هذا ما شاءته هي أصلاً . وفي هذا الموضع يحتاج الأمر إلى وقفة طويلة لمعالجة الدكتور عامر في آرائه . فالصوفية ليست قسرية . بل هي اختيار حق ، بأن يرتضى الصوفي مشيئة الله مشيئة له ، وذلك لا عن إرغام أو قهر ، بل من مطلق اختياره وبكامل رضاء . وبذلك تتلاقى إرادة الخالق والمخلوق ، لا على أن هذا التلاق محدد حدث مادي ، بل على أن الحرية هي ارتضاء الخير والصواب . ولا يتعد من ناحية أخرى أن شخصية الخلاج قد شابتها انتكاساً ما ، بل كل ما هنالك هو أن الشخصبة الدراجيدية الحقة لا تندو لنا كسهم منطلق في خط لا احصاء فيه من أدب المسرحية إلى آخرها . بل إن الجانب الإنساني في البطل هو ما يبين عن زردده وعظمه اللذين لا يلت أن يتعب عليها . سواء من طريق التدبير أو الإلهام . ثم يحس في طريقه إلى الذروة ثم إننا سبه إلى أنه من الخيط والإجتهاد لتتص المسرحي وتزلفه على السواء . أن يرتبط الباحث بين النص والمؤلف ربطاً من النوع الذي أجده عليه الدكتور سامي عامر ، لأنه ليس عمة ما يسند هذا القول بأن صلاح عبد الصبور هو الخلاج أو السجين الثاني أو أي شخصية من شخصيات مأساة الخلاج

فالمسرحية تحمل هموم الخلاج وإن عبر عنها صلاح عبد الصبور ، ولا لكان للمثل هو الشخصية التي يمثلها ، ولا تحتل الأمر اختلاطاً في غير صالح النص أو الفنان وعندما يتحدث الدكتور سامي عامر عن المحكمة

تراجيدى ؟ يقول صلاح عبد الصبور إن «أساسة الحلاج» «بطل وسقطته» والسقطه سقطة تراجيدية ، نتيجة خطأ لم يرتكبه البطل ، ولكنه في تركيبه ، وباعت الخطأ هو الغرور وعدم التوسط . ولكن ما سقطة الحلاج إذن ؟ إنه «البوح بعلاقته الحميمة بالله» ، وباعته هو الزهر بما نال . صلاح عبد الصبور - حبات في الشعر - ص ١١٨ (١١٩) .

عل أن الدكتور سامي عامر (ص ٤٣١) يرى أننا لم نحس بمراحل تدرج السقطة التراجيدية للحلاج ، صلاح عبد الصبور لم يمتق إحساسا بتلك المراحل في تطور أزمة البطل حتى يمكن أن تصل المسرحية إلى أزمة أو ذروة تحتاج إلى حل . ويلعب الدكتور سامي عامر (ص ٤٣٢) إلى أن صلاح عبد الصبور قد خرج بمسرحيته على المفاهيم الإغريقية ، إلى ما يمكن أن يقترب من المسرح التسجيلي أو البرهقي . وربما كان ذلك تأثرا من جانب صلاح عبد الصبور بشاعره الأوربي المنفصل ت . ص . إليوت ، صاحب مسرحية «جرمة قتل في الكاتدرائية» ، التي تشبه بعض الشيء «أساسة الحلاج» . ولكن يمكن أن نذكر في هذا المقام - ردا على الدكتور سامي عامر - أن ثمة مسرحيات إغريقية اقتربت من الجوهر الدرامي لأساسة الحلاج ، ومنها مسرحيتا «بروميثيوس مقبدا» و «بروميثيوس طليقا» .

عل أننا نقرر أيضا أن «أساسة الحلاج» ليست أصلا أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية ، وأنه إذا كانت قد خضت فيها الحركة الدرامية ، وغلب البناء الشعري ، فقد كانت هذه المسرحية أولى أعمال شاعر يتلمس طريقه إلى المسرح ، وقد تطور هذا الشاعر ككاتب مسرحي ، وقدم بعد ذلك أعمالا مسرحية أقوى بناء وأمل حيكة ، انهج فيها الحوار إلى أن يكون لغة مسرحية بحثا وليس مجرد أشعار يطق بها الأبطال . وبذلك نخلص صلاح عبد الصبور من غنائية المسرحية الشعرية كما بدأها أحمد شوقي .

- ٣ -

ويعنى للدكتور سامي عامر في الجزء الثاني من مؤلفه الذي سلفت الإشارة إليه ، إلى معالجة سائر أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية وهو يطلق على عطاء الشاعر هذا صفات تميز من بينها صفة «المسرح الفكري» وصفة «المسرح الرمزي» وصفة «المسرح اللامعقول» . ثم يطلق الدكتور سامي عامر القول بعد ذلك ، فيصف مسرحيات صلاح عبد الصبور اللاحقة على «أساسة الحلاج» وهي : «مسافر ليل» (١٩٦٩) و «الأميرة تنظر» (١٩٧٠) و «ليل والضحون» (١٩٧٠) و «بعد أن يموت الملك» (١٩٧٣) بأنها «أقرب إلى الرمزية الشعرية» .

ولندأ بما يقوله الدكتور سامي عامر عن مسرح صلاح عبد الصبور هذا من أنه من قبيل «المسرح الفكري» . وفي هذا الصدد يركز على تأثير توفيق الحكيم على صلاح عبد الصبور ، وينتهي إلى «تداخل معظم مسرحيات عبد الصبور الرمزية الشعرية (مسافر ليل / الأميرة تنظر / بعد أن يموت الملك) تداخلا في الشكل وفي المفهوم ومسرحيات الحكيم

التي حوكم أمامها الحلاج» ، وكيف أن تشكيلها قد تضمن رئيسا محازا لسلطة ، وعصوا يماي هذا الرئيس ، وعصوا هو مثال التراجع ، بين لنا أن سحر الذي جرت عليه محاكمة الحلاج ، والنهاية الميتة التي انتهت إليها ، تصور العصر الذي احتوى الحلاج وكماحه من أجل الكلمة . ولا شك أن صورة هذا العصر تتكرر بلا نهاية ، باختلاف الأزمان والاهتمامات وهذا ما يجعل - في نظرنا - لحظة تاريخية محدودة قادرة على أن تتعدى أضرها الصيقة ، لتخاطب القضاير والقلوب في كل زمان ومكان . وعلى الرغم من أن «أساسة الحلاج» مسرحية لمستق موضوعها من التاريخ ، فإنها ليست مسرحية تاريخية ، ولم يقصد كاتبها أن تكون كذلك . ومن هنا جاءت دلالتها «الرمزية» ، فهي تخاطب الإنسانية جمعاء وتدين الظلم والظلم ، أمس واليوم وغدا . فحسبة مسرح «أساسة الحلاج» ليست التاريخ بل «تصوير الإنسان» الذي لا يبل بمرور الزمان . وفي هذه لأساسة يطرح صلاح عبد الصبور قضية خلاص المصنف الذي يعاني حيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر عصره الأسود .

ون مقام بحث «أساسة الحلاج» من حيث الشكل ؟ وسأسل الدكتور سامي عامر : أين لأساسة الحلاجية التي حاول صلاح عبد الصبور رسمها ؟ (ص ٤٢١) ويسمى الباحث إلى الكشف عنها ، وذلك من خلال «لوحة الصراع في المسرحية» ، والوقوف على وظيفته في توليد الحركة الدرامية على المسرح ، سواء أكانت حركة «خارجية» بين الشخصيات ، أم حركة داخلية تجري داخل النفوس ، فليس أقدر من ذلك - في نظره - على كشف دغيلة العمل المسرحي . وبعد الدكتور سامي عامر هذا الصراع المحوري في «الصراع الإنساني بين الكلمة والفعل» بين الحرية والالتزام ، أما خطبة هذا البطل التراجيدي فهي أنه لم يستطع أن يرفع السيف و«قطع بالكتفات التي كان يرجو لها أن تكون فعالة» وهذا الكسر في شخصية الحلاج مرده إلى انشطارها فنيا إلى شخصيتين متباينتين ، هما الحلاج متحدثا والحلاج صالا . وينسج هذا الانشطار بعد ذلك الطريق إلى إظهار «سلبية الحلاج» ، فبعد فكرة «البطل السلبى» الذي ليس كله على المستوى الثنى سواء ، فهذه السلبية قد تكون ذات هدف بعيد ، إنها بمثابة القطب الكهربي السالب ، الذي يكون مع جمهور المشاهدين الشرارة الكهربائية ، وينير بهم الرجة في التمييز . (ص ٤٢٤) وهذا ما حملنا إياه شخصيات تشيكوف التي تمضى بئر سبومها دون أن تأق فعلا تعبر به من أوصاعها ومن مبعث تلك الغموم ، ومع ذلك فهي في النهاية تثير لدى للمخرج إحساسا قويا بالرغبة في التثيير والرد على الأوضاع المعادلة لأوضاع أولئك الأبطال السلبين الشكائين . ذلك أن «المهولة الإنسانية الدامية» ، التي وهم وفودها ، لا يمكن أن تمضى إلى مالا نهاية . وفي هذا يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته الطويلة «أقول لكم» : «..... وأن القلب إن غمهم ، وأن الخلق إن همهم ، وأن الريح إن تقلت ، فقد ضلعت ، فقد فعلت .»

وإذا كان صلاح عبد الصبور يحاير بأن تأثرو الأول كان ينبع التراجيديا «صافي» يعنى للمسرح الإغريق ، فهل حلاجه بطل

بالمطلق ومن هنا فهو يخضع للعقل العام وحى كلمة «العبث» تبدو كلمة محيية للثقافة، فمن يستطيع أن يبحث في هذا العصر الذى تعيش فيه، حتى لو كان ذا نفس غائبة، ليجده إذن باختلافه عن سبيل عقل العقل إلى سبيل روح العقل.

- ٤ -

وبدأ بدرج سامى خشية بدوره مسرحى «مسافر ليل» و «الأميرة» تتظفر في عداد المسرح الرمزي، فإنه يحدثنا في كتابه «قصصا معاصرة في المسرح» (١٩٧٢) عن الرمزية فيقول: «لم تكن النزعة الرمزية حين غرت المسرح بأعمال موديس ميرلينك سوى تمرد على الواقعية، ومحاولة من محاولات صباغة الفن الخالص». تحت تأثير النزعة الرمزية في الشعر عند مالارميه وفيرلى، ولكن النزعة الرمزية التي أوردت أن تفرغ المسرح وأشعر من مفهوم الحياة والناس أضحت المسرح والشعر بأدوات وجعلها فادزين على احتواء تلك المفهوم، بحيث يصبح الفن الخالص فنا واقعا كذلك. والنزعة الرمزية في المسرح لا تستطيع أن تكون مجرد تعبير عن الحياة الداخلية للشاعر المسرحي، مثلا هي عند الشاعر الغنائي، فالشاعر المسرحي يضطر إلى تحويل وعيه الذاتي إلى تعبير موضوعي، لأنه يعبر عن هذا الوعي من خلال أبهة نفسية وعقلية لشخصيات أخرى. هي شخصيات عمله المسرحي، إنه يخلق حياة أخرى ليصنع فيها معنى الحياة القائمة في الواقع. ولا يكتفى بالتعبير عن معاناته الداخلية الخاصة لتلك الحياة الواقعية، فإذا اتقى هذا التعبير الرمزي الموضوعي عن الحياة التي يخلقها الشاعر على المسرح، بموقف الشاعر نفسه من الحياة الواقعية خارج المسرح، أصبح لعمله المسرحي قيمة التعبير المباشر عن موقفه من الحياة الواقعية». ويطبق سامى خشية ما تقدم على «الأميرة» تتظفر، فيقول إن صلاح عبد الصبور استخدم في هذه المسرحية الأسلوب الرمزي أداة صباغة حسنة، لعدم موقفه التجريبي من المسرح، وموقفه سدى من الحياة.

ومن مطلق «الرمزية الموضوعية» يتناول سامى خشية ضمن تكون «الأميرة» التي تتظفر، و«ما تتظفر» هي ووصيفاتها الثلاث، وعمر يكون «السندل» و «القرنفل»، ومن خلال هذه التساؤلات يعتمد إلى دراسة جوانب المسرحية التي قد نقرأ - على حد قوله - قراءة ولي على أنها مجرد قصة خيالية مشوقة من قصص ألف ليلة وليلة، ثم ما لبثت القراءة الثانية لهذه المسرحية أن تدعنا إلى شئ التساؤلات، وحوار المسرحية يقف دائما بين التعبير كمنه وبين الامتناع عن البوح السهل - يريد أن يقول

ويرى سامى خشية أن صلاح عبد الصبور في «الأميرة» تتظفر قد جح في تضويع عدوية الشعر الغنائي والشعر التأمل للحوار المسرحي، قد أصبح بصورة الشعرية في هذه المسرحية جزءاً من موقف إيساي، وتعبيراً عن إحساس شخص عدد، ومن خلال ذلك انطلقت شاعرية صلاح عبد الصبور من مسار تعبيرة الدائق عن الفجعة في الحياة (وهو التعبير الذى يحمل شعره الغنائي كله تقريباً) إلى التعبير الموضوعي، وهو ينص شعور الشخصية التي خلقها لتحدث إلى شخصية أو

شخصيات أخرى في موقف سامى خشية توصيح فيه و«ما تتظفر» تسج الشعر عنده من بساطة تركيبه، اللغة الصوفية، التي أصبحت تدمج على مسج الحوار في «مسافة الخلاج» ويمكن - حسب - سحنى - تأثير المتبادل بين وعى الشاعر بخياله الإنسانية وبين - سر - رجل مسرح (ص ٢٠٦) «لما عاد الشعر في «المسافر» و «الأميرة» يتخذ شكل القصائد المبدعة، وإعما يتخذ صورة الرؤيا الشعرية التي تحتل العمل كله» (ص ٢٠٤)

ولا يغفل الزمر عن مسج العمل الفني في «مسافر ليل»، وإعما يتكون المضمون الرمزي من كل حيوط النسيج، ومن كل نبات البناء فالقطار وصوته، والأعمدة المسرعة إلى الخلف، وحبات المسبحة المنقرطة، الشبهة بأيام عمر المسافر، ووجد الغزال الذى ذوّب عبه التاريخ بعشرة أسطر، والتذكرة والبطاقة وأوراق التاريخ المأكولة كلها عناصر تتصاغر لينشكّل منها نسيج موحد، بل إن شخصيات المسرحية، المسافر وعامل التذاكر والراوى، يخرج كل منها من إطارها الشخصى ويصبح جزءاً من الزمر العام الذى يحسده العمل المسرحي (ص ٢٠٤ و ٢٠٥).

ولا يغفل سامى خشية «إشارة إلى» استخدمه صلاح عبد الصبور في «الأميرة» تتظفر في تكتيك «المسرح داخل المسرح» ويقرر أن الخيلية التي تؤدبها الأميرة والوصيدت يست مبرومة عن الوصف المسرحي من خارجه، فهي ليست حدث يحدث في هذه البيئة من انظارهم، وإعما هي طقس يرمى يعبر عن انحرافهم المستمر منحنية السقوط التي تتظفر الأميرة «خلاص» من

ومادنيا في صدد التكتيك، فإن طرح عن - فيه سامى خشية أيضا عن «مسافر ليل» (ص ٢٠٤ و، بعدد) هي هذه المسرحية، يعالج صلاح عبد الصبور موضوعه لأساوى معادلة فوجدية، وبما وضع رؤيته العاجمة لتاريخ وتعبير وواقع وراء «خلالة» فانه من سحرية مبررة على التوضيح الشرى وهذه المسرحية تحقق أمرين

(١) طرح من إطار الانفعال العصى بـشده

(ب) وضع أساس الساعد الواعى بين عقل ووجدان و«ما تتظفر» إلى أسباب التعيب من شدة

وكذلك حور صلاح عبد الصبور «ما تتظفر» من البناء الدرامى، بإيراد سحنى - «ما تتظفر» من المسرح - بل للمعنى على سبيل لا حداد، «ففى الأمر ذلك» يصف ما يحدث على المنصة بكلماته، ويسبح - يمسح في سدى للمسافر، أو بدور في عقل عامل سدى

وقد حرص سامى خشية في كتابه «قصصا معاصرة في المسرح» ثلاث دراسات عن مسرحية صلاح عبد الصبور «ليلي» و«الحول» ويقول في الدراسة الأولى، وهي عنوان «قصّة الخيل الصانع بين السيف والكلمات»، إن صلاح عبد الصبور يقدم في «ليلي» و«الحول» لأول مرة في مسرحه الشعرى، وآخر مرة للأسف - «مسرحية تدور أحداثها في واقعا الحديث، وتسمد شخصياتها من نفس الوطن

والزمان ، في بناء درامي تقليدي وسيط ، أي قصة تتجدد في مواقف محددة ، تجسدها شخصيات محددة . إنه يرجع بالزمن إلى تاريخ قريب ، إلى قليل بادية عام ١٩٥٢ بقليل فزمن المسرحية يستغرق حوالي ثلاثة شهور ، تنهى بحرق القاهرة في يناير من ذلك العام وشخصياتها تنتمي إلى حيز واحد - باستثناء أساتذهم إهم جميعاً - عداه - من شباب الكتاب الصحفيين والشعراء في إحدى اشغلات الصغيرة التي كانت تصدر في القاهرة قبل عام ١٩٥٢ (ص ٢١٦)

ويرى سامي خشبة ، بعد عرضه تحليل شخصيات «ليلي والمخنون» ودراسها - في القصة الرئيسية التي قامت عليها هذه المسرحية من «عجز الحب عن أن يكون علاجاً لثأصا» الرابع - أما حكم صلاح عبد الصبور عن حبه فهو - عز حد - سامي حبه - أنه «حبل عاجز عن عطاء الحب والثورة» ولا يملك إلا أن ينتظر من يبعثها بالسيف ،

ويمضي سامي خشبة يقول : «صلاح عبد الصبور كان قد رفض السيف ميلاً إلى هزيمة الظلم في مسرحيته الأولى (مسألة الحلاج) حباً باعتباره الحلاج أن يرفع صوته لا سيفه» أما الآن فإن شعرا حب الصادق - أروع صور الصوت الإنساني - يعجز عما كان يحاول أن يقوم به في (مسألة الحلاج) . «ومن ثم فقد جنى بطل «ليلي والمخنون» وغرقه لأنه عجز عن رفع السيف حين لم تعد الكلمات كافية» (ص ٢٢١)

وفي الدراسة الثانية من «ليلي والمخنون» يتكلم فيتموضع القصة القديمة والمسرحية الثانية ، يمضي سامي خشبة فيعمق رؤيته لهذه المسرحية ، يقول : «وهي معجزة (بطل ليلي والمخنون) فشل الحب بدلالته الاجتماعية الواسعة في حسم الثأصا بين الحائزين والمستقبل . ومن ثم فشله في صنع ذلك المستقبل . ووعي عظم حلمه القديم بأن تقوم الكلمة الشاعرة بمهمة صنع المستقبل ... وأراد سعيد أن يلقي إلى الآخرين بحلمه وهرمته ووجه الحبيب . والإهداء إلى الآخرين هو الموقف المسرحي أراد أن يلقي برؤياه ، وهي رؤيا ذاتية أيضاً ، لأنها وإن تعلقت بالوضع الاجتماعي وهدفت إلى الوصول للآخرين ، لأنها لم تفصل بعد عن معاناة صاحبها ، لأنها ما تزال مربوطة بهزيمة رؤياه القديمة . ولذلك لم يكن غريباً أن ينتزع في بناء المسرحية للتصور العقل للموقف المسرحي بتصوير ذاتي» . وبمعكس هذا التصور الذاتي التصور العقل الموضوعي ، وبعاد عليه بوجه الانفعال وكثافة التعبير الشعري الخالص (ص ٢٢٧)

ونكر سامي خشبة نصي بعد ذلك هووجه إلى مسرحية «ليلي والمخنون» هذا لأفهم على أنه صحيح ، بل إنه - بعد العرض الشائق الذي قدمه لصرافات أبطال المسرحية ومشاكلهم البدية التي تعبت أحياناً في القضية الموضوعية الأعم ، والتي يخص معركتها . ونعني لحظة منسوبة من ريجها الحديث - بعد ذلك يبدو هذه متصفاً تناقص بين مقدمه ونتائج - يقول سامي خشبة في بعد هذا إن صلاح عبد الصبور لم يهتم بالاعتور على القصة ، خيلة الفاعل على تصوير مناسا الشاعر المهروم في الحجم فترجمي انتهى أرادته لم - حجم مناسا سقوط حبل بأكمله . ثم يتولى إلى وصف هذه المسرحية «بالميلودراما» . وهو وصف

في غير محله ، طيست «ليلي والمخنون» من أعمال «سبيو» ، عن الإخلاق وليس العنف والتأجيج اللذان صاحبا بعض مؤثرات هذه المسرحية بحث يبران وصفها «بمعمر مسود» ، لأن مثل هذه العنف وهذا التأجيج لم تخل منه أعمال كانت بعده كل لعدد عن أن توصف بالميلودراما . نجد ذلك في «هامت» مثلاً ، وفي أعمال محددة من «المسرح الرومانسي» الكبير أيضاً

أما في الدراسة الثالثة عن «ليلي والمخنون» وحتى بعد - يوي والمخنون وحلم المهرمان المهرومين» - فإن سامي خشبة يرحل بحرج عبد الرحيم الزرقاني للمسرحية اتهامه الأكبر . وإن كان في بعض فقرات درسته يتدبر للعمل المسرحي في حد ذاته فهو يرب سعيداً ، «ليلي والمخنون» ، «كان قد آمن بالشعر ولكن بشاعرة الواقع كانت تفرض على إيمانه أن يهتز» وإذا كان عاجزاً عن أن يمثل مدينة بغير وجه الحياة فيها . وعاجزاً عن أن يمثل حبيته . فقد راحه أزمة يمانية بالكلمة في شجاعة ، وقع بأن يلعب دور الذي يهش الناس بمقسم الشاعر الذي يحمل الكلمة والسيف معا . ولكن هذا المارق الحديد لا يدور على أرضية من التاريخ ولا في قلب متصوف عاشق للذات الإلهية . وإنما هو يدور على أرضية من «الهما الحديث» وفي قلب شاعر نووي من منتصف القرن العشرين . ولذلك فإن المناقشة المردة لمأرق الشاعر بين الكلمة والسيف في مسألة الحلاج لتحول إلى مناقشة واقعية لمأرق المدينة المنهكة ، ولمأرق لولها الذين تهاجمهم حركة الواقع بإيقاع أسرع من إيقاع حواطمهم أو عرقاتهم .

ويمضي سامي خشبة ، بعد مقارنته لمسرحيين «الحلاج» و «المخنون» على النحو المتقدم إنجازه ، فيقار - بين قصة عيون بوعمر . قيس بن اللوح ، وحبيته ليل العنبرية ، فيقول : إن بقصة في تلك القصة القديمة كانت هي حجر ذات الشعر العاصية المشرقة ، وعجز الحمية عن مواجهة قيود المجتمع الأخلاقية الصاعدة ، ولكن كان الشاعر شاعرًا بالضرورة . وعاشد بالضرورة أيضاً . وبذلك يعب مسألة من مجرد القصة - أما في مسرحية صلاح عبد الصبور فإن مسألة بردها - تنبع من مواجهة للحقيقة أحادية الجانب . وموقف المسرحي يتحلى من باب الموقف العنسي والمكرى الذي تعبثه الشخصيات ، وهو ما طرح منذ البداية على «الأساتذة» اقترانها بأهل مسرحي (ص ٢٢٣ و ٢٢٤) وقد كان سامي خشبة في كتابه «شخصيات من أدب المقاومة» (١٩٧٠) قد حصص الفصل الثاني منه لدراسة «مسألة الحلاج»

وهو في هذه الدراسة يبدأ فيقول إن لا نجد في مسرحية صلاح عبد الصبور «مسألة الحلاج» تفاصيل حياة الحب بين المتصور الحلاج الذي ولد عام ٨٥٧ ميلادية ووصف وحرق حبه وذا - من على مشددة في بعد عام ٩٢٢ ميلادية - وقد حدد في هذه مسرحية ، «أهم من التفاصيل» حدد جوهر حياة هذا المصري - شعر صغير ، وحقيقته وخاتمها

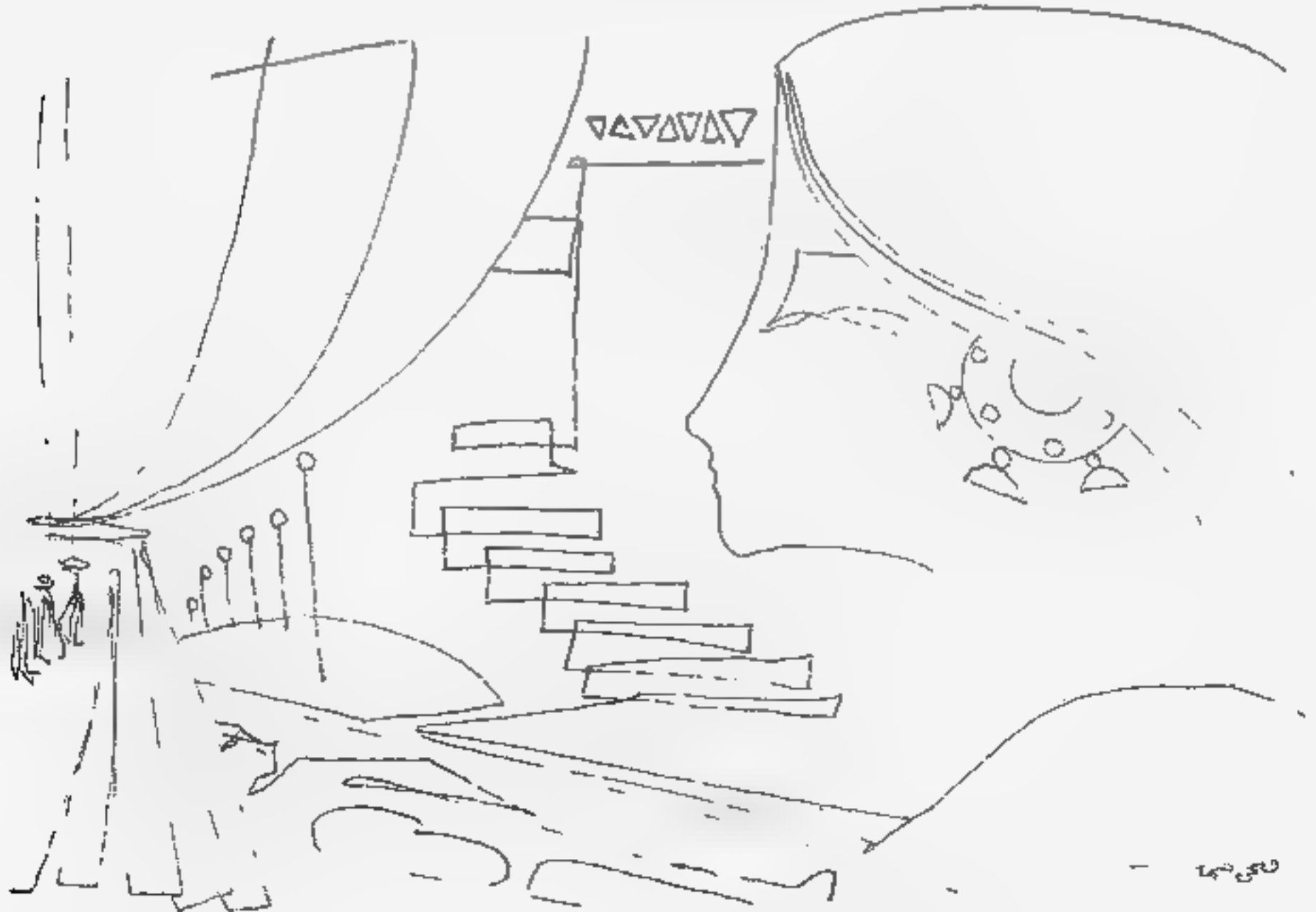
وحدد الجوهر والخضفة وحده - يبر سامي خشبة بنو - «الحلاج» قد يش من عصره ، وعن إمكانية أن يتج هذا العصر الفرصة

الحقيقة للإنسان لكي يتخلص من الفقر والقوة والقهر والاستغلال والعنف ، ولكنه لم يكن يستطيع أن يخلص من طموح الروح الإنساني إلى التخلص من كل ذلك . لقد حمل صلاح جوهر عصره حين انعكست عليه كل تحولات ذلك العصر الاجتماعية والفكرية ، ولكنه لم يحمل هذا الجوهر في صورة الحامدة بالتأمل والصوم والتجربة ، وإنما حمله في صورة الإنسانية السخية حين محاولة البحث عن المخرج الصحيح للإنسان من مأزق الإرهاب والفقر ، وحيثما اكتشف استحالة أن يبني عصره الإنسان هذا المخرج . قرر أن يجد رتبته إلى سيف الخلافة - السيد الهادي بعصره المشوم - لكي يروي بدمائه أفكاره العاجزة عن النهاء في هذا العصر . الثالث ، القاسي القسرين ، وبعض الناقدين يقول إننا بذلك نسبح صوت صلاح يردد في كل عصر يصلب فيه صلاح جديد ، وعلى ذلك فإننا ننقل في صلاح عبد الصبور بفهم ساطع لحقيقة التاريخ - حقيقة الوضع التاريخي والاجتماعي ، وحقيقة العقيدة الإنسانية التي أنتجها هذا الوضع ، والتي قررت أن ترفضه ، وأن تواجهه ، وأن تديره بوسائلها الخاصة ،

ولعل التساؤل يتور بعد ذلك حول القيمة التي يحتفظ بها صلاح في الدراما المعاصرة ، وحول ما يجلبه إلى الجمهور اليوم ، ولأنك أن للصلاح - فصلا عن جذوره التاريخية - ما يؤهله على مستوى الفن لأن بطل يورق بالمتفرد الحديث ، ويذهب خياله ووجدانه . ومرد ذلك على لأخص إلى أن ظروف لاجتماعية التي حاص فيها صلاح صراعه مد مئات السنين لا تستعد وجودها على مدى التاريخ الإنساني ،

فالظروف التاريخية التي وجد فيها صلاح ، لا زالت موحدة كل يوم وإن اختلفت مظاهر أخرى . كما أن شخصية صلاح نفسها ممتدة على مر العصور . وهكذا صارت دراما صلاح ، دراما عصره به حد ما حتى في «أساة صلاح» لا تنبع تلك شخصية التاريخ حتى ورد بها كتب المؤرخين عنها ، ولا الظروف التي يحيى ذاته التي مر به صلاح . من نحن نتابع شخصية إنسانية حادثة . يستطيع أن تدخل في حوار مع أي دوايق يسأل عن العدل . وهذا ما يميز بعض شخصيات التاريخ عن غيرها . فمن الشخصيات التاريخية شخصيات بطل حبيسة إطارها الزمني والمكاني . بحيث لا نرد إلى الحاضر إلا مكينة بالزمان ومكان السنين عاشت فيها . ومن شخصيات التاريخ شخصيات تتجاوز خبر زمان وحيز المكان اللذين وجدت فيها ، وعندئذ ترقى هذه لشخصيات إلى مستوى إنساني يتعدى الأزمان والأوطان ، لتصبح شخصيات لكل إنسان في كل زمان

ويقف صليبي عتبة في دراسته عن «أساة صلاح» و كتابه ليطلعنا على ما في عصر صلاح من صدات لجمه بمنتهى كل العصور وما في شخصية صلاح من سمات تجعله أبديا ومتجددا على مر الأزمان وتغير الأوقات . فالمسألة بالنسبة لأساة صلاح ، وميلاتها من الماضي ، مسألة مستوى حضاري . والإنسانية تتوالى السنين عليها وتتأقلم العصور ، وتظل على مستواها الحضاري ذاته . فتنبي عنها ومآسيها تشغل الأذهان منها تنيرت المظاهر والتفاصيل ، فالديكور يتغير من حول الأبطال ، بينما يظلون هم وبطل صراعهم كمنى وجوهر .



للكتاب
المتميز
والإخراج

دار الشروق



تقدم
من أعمال الشاعر الراحل

عبد الوهاب



من قصائد

الناس في بلادهم
أحلام الفارس القديم
نأملات في زمن جريح

أقول لكم
شجر الليل
وورده الفخيم
الإبحار في الذاكرة

ومن مسرحيات

ليلي والمجنون
الأميرة تنتظر
مسافر ليل
وتحت الطبع أعمال أخرى جديدة لم يسبق نشرها

قريباً
مسرحية الأخيرة
قبل أن يموت الملك

دار الشروق القاهرة ١٦ شارع جواد حسني - هاتف ٧٥٤٣١٤ - بوقيا شروق القاهرة - فاكس ٩٣٠٩١ SHOROK UN

دار الشروق بيروت ص ب ٨٠٦٤ - هاتف ٣١٥٨٥٩ - بوقيا د شروق - فاكس ٣١٥١٠١ SHOROK 2017 © E



فكر

كتابات عبد الكليم

من خلال

كتاباته النقدية

نبيلة ابراهيم

هل من الواجب أن يكون للعظمة بريق ؟ أليس العظمة الحقيقية هي صدق الإنسان مع نفسه ، ذلك الصديق الذي يجعله شريكاً وبليلاً وجسوراً ، ومضجاً بنفسه إلى أبعد الحدود ، ولكن دون أن يتكلم ؟
صلاح عبد الصبور - أصوات المصير

ورعنا لحقت هذه العبارة فكر صلاح عبد الصبور على المستوى العملي عندما استطاع بموهبته الخلاقة أن يجعل الكلمة المكتوبة كالنار حياً يتحرك في اللربوب ليعود إلى أعماق الشعب المصري والضمير العربي . وعلى المستوى النظري عندما كان يتراحم على نفسه زكام الماضي والحاضر ليحيله إلى أشعة متوهجة تير شباب المستقبل

كان صادقاً مع ذاته . وصادقاً مع عصره . وصادقاً مع نفسه . وهو لم يصر عن هذا الصديق كله في كلمات حامية لا تليث أن تلتوى وتذهب أدراج الرياح . ولكنه صب هذا الصديق في وعاء ذه . فكان منه سجلاً أضافه التاريخ المصري إلى سجلاته ليكون وثيقة لعصره وإنسان عصره

وقد كان الشاعر يعيش فيا بين فترات الانفعال الشعري فصاحب فترات أخرى من التفكير الهادئ ، الذي كان يصاحب قراءاته في رحاب شاسعة من المتاح الفني والفكري لأمر شتى . والتفتح الفكري والفني لأرومة العربية قديماً وحديثاً . فكتب كتاباته البرية برواة الفكر ، وأصالة الشاعر الصادق معاً

وعند يصل الشاعر إلى هذه المرحلة من الإنتاج لأصلي السج . فإنه لا يظفر به بوصفه شاعر أصلاً مرموقاً محب . بل به مثل عدد من ظاهره فيه وفكرية . وسير الصادرة . على أي مستوى كانت . بوصفها وثيقاً وفكرياً على أحدث الأنصر . وأخير تانيهاً للتحليل والدراسة

صلاح عبد الصبور يحرص شعره وعرضه على إفراجه وهو من حارسه حرساً ، صلب عوده بعد ذلك سرب يسب . ككثيره . خرج بعدد من هذه السرب شعرة الأول ، الناس في بلادى . بوصفه رائد من رواد اشعر الحديث . بل استاذ كبيراً في مدرسة هذا الشعر ثم ظهرت ذواربه الأخرى شاعراً لتؤكد هذه الحقيقة

ثم حسن الشاعر ان مشكلته اكبر من مجرد قول الشعر . وإن يكن صيلاً وفعلاً . بل انه كان صريحاً مع نفسه شديد اعلى أنه لا خلاص لانه شعر بلا . دخل مسرح من أوسع أبوابه . وأحسن في . حيث غلبه أنه قادر على . يستعجب فظلت نفسه . فكك المسرح شعري من ذلك . صاحب شامخاً

وهكذا أصبح صلاح عبد الصبور ظاهرة في تاريخنا الفكري ومعنى المعاصر ومن هنا كان منطلقنا لدراسة فكر صلاح عبد الصبور من خلال جانب واحد من كتاباته وهو كتاباته النظرية .

وليس ههنا أن نبحت في المورثات الخارجية التي أثرت في فكر صلاح عبد الصبور نتيجة قراءاته الواسعة العميقة ، أو نتيجة اتصاله المباشر بالفكر الغربي وغير العربي ، ولكننا نبحت عن النسيج الأصلي لفكره ، أو بالأحرى السلوك الفكري الذي عاشه منذ أن تفتحت عيناه على الحياة الفن والأدب ، وظل ملازما له في مراحل نضجه الفكري والتي ، بحيث حرص على إبرازه في كل كتاباته النظرية بصمة خاصة ، منها تعددت وتنوعت موضوعاتها .

يقول صلاح عبد الصبور في مستهل كتابه « وبقى الكلمة » : « في تاريخ حياة الأفراد بل الأمم ، منحنيات تتخذ فيه شخصياتها أوضاعا جديدة إثر اختبارات مصيرية جادة ولاشك أن لقاء الشرق بالغرب ، أو لقاء الحضارة الإسلامية العربية بالحضارة الغربية ، كان أحد تلك الاختبارات الحادة في تاريخ الشرق العربي . وقد انعكس هذا الاختبار واضح الانعكاس في سير حياة المفكرين وأهل الثقافة ، لما هم من مقدرة شبه غريزية على الاستجابات والتأثرات ، ولما يملكون من طوعية تتجلى فيهم في التشكل وبني الأوضاع الجديدة ، ولما يملكون بعد ذلك من المقدرة على تكوين النظرة الموحدة ، وعلى رسم شخصياتهم الفردية في إطار جديد يشمل الماضي الذي يعاد تنقيحه وتعديله ، والحاضر الذي ينظر إليه من جديد ، والمستقبل الذي يرسم ويخطط في ضوء التصورات الجديدة ، بحيث نستطيع أن نقول إن كل أديب أو مفكر لا تكاد تمر به سن العشرين أو الثلاثين إلا ويكون قد شغل نفسه ، واهتمى إلى أفكاره الأساسية التي سبطلت عليها في مواجهة مشكلات المجتمع الحقيقية ، التي يسمي إلى حلها من خلال إبداعه ، متخذنا شكلا شخصيا صرفا . » (١)

بهذا يكون صلاح عبد الصبور قد حدد مسئولية كل أديب وكل مفكر عربي . وإذا كان كل أديب وكل مفكر بطمح في أن يخرج إلى العالم بفكره أو بعمه في مستقبل شابه ، فإنه ينبغي عليه أن يجد لنفسه هذه المسئولية منذ اللحظة التي يخرج فيها إلى مجتمعه بياكورة نتاجه ، وأن تصاحبه بهذه المسئولية مع تصاحبه بأعماله الفكرية أو الفنية .

هذه القضية الفكرية ، قضية مسئولية الكاتب والمفكر العربي ، شغلت صلاح عبد الصبور أينما شغل . ولا سالخ إذا قلنا إنها كانت ترمس في أعينهم ، فلا تسكن إلا لتثور ، وهي إذا ثارت فلما أن تنطلق في بقعة هادئة ، ولكنها مغممة بالإحساس والصدق ، لتبحث الحياة في أعمال أدبية يطرئ القارئ الخفيف اليوم أنه قد انتهى زمن تقييمها ، أو ليعود للبصير إلى فكر رجال طواهم التاريخ وأوشكوا أن يطوهم استبيان ، أو أنه يلود به ليتساءل كيف يمكن أن يتحقق فكره هذا صلا لا مولا

بهذا المفهوم تفكرى في صلاح عبد الصبور أعمال الرعيل الأول ، على حركة نهضة الأدب والفكرية في مصر ، وذلك في كتابه « عاذا

يقى مهم للتاريخ » و « قصة القصير المصري الحديث » وهذا المفهوم ألح على قراءة جديدة لشعرنا القديم . وهذا المفهوم كتب عن أدب الشاب الذين يمثلون اليوم نهاية المطاف في حركة الأدب المصري للمعاصر . وهذا المفهوم أصبحا كتب عن نفسه في مشروع كتابه « على مشارف الخمسين » . والخيط الذي يربط بين هذه الأعمال جميعا وغيرها من الأعمال هو تأكيد هذه المسئولية الفكرية التي كانت تدع عبء من ناحية ، وإثبات أن درجة نجاح الكاتب أو فشله رهى تبينه هذه المسئولية الفكرية من ناحية أخرى

وقد برزت مسئولية الكاتب والمفكر إزاء القضاء الحصريين أول ما برزت لدى جيل قدر له أن يعيش بداية الثقافتها ، وكان السؤال الملح الذي يراود كل كاتب وكل مفكر من أبناء هذا الجيل والجيل الذي جاء بعده هو : كيف يمكن التوفيق بين الحصريين بحيث يعدي ثقافتنا ونهض بقويتنا ؟ ثم ما القدر الذي يمكن أن نأخذه من التراث العربي ، والقدر الذي تأخذه من التراث الغربي ، بحيث نبدع من امتزاج هذين القدرين فكرا متطورا وفنا متطورا ؟

وقد كان أول من طرح هذه الأسئلة وراعاة واقع التطهاري . وكانت أسئلته تالية لحالة الدهشة التي انتابت طلبة ست سنوات عاشت في باريس . والدهشة - كما يقول صلاح عبد الصبور - هي « أساس تحريك النفس الساكنة ، فتفرد بها بعد ذلك إلى التساؤل الذي يؤدي إلى المعرفة » (٢) حتى إذا ما عاد رفاة التطهاري إلى أرس الوطن ، جعل منه أن ينقل بلاده من القرون الوسطى إلى العصر الحديث ، وأن يؤلف كتابا ، ويؤلف إلى جانبها رجالا ولامعة ، يهيم من علمه وذكائه ودأبه ، ويوظف فيهم روح الحق إلى المعرفة (٣) .

إن هؤلاء الرواد الأوائل لم يكونوا يضيئون وقتهم ، كما يفعل بعضنا اليوم ، في مسطرة كلامية لا طائل تحتها ، حيث يدعو البعض إلى مقاومة الغزو الثقافي ، غير مدركين أن « الثقافة لا تغزو ولكن تبني وتغير » (٤) ، ويدعو البعض الآخر إلى « الاستغراب » ههنا يشهد بهم السطح على الواقع فيحرقونه حرقا . وإنما كان هؤلاء يشيرون بأهم ما يميز الرجال الذين يسجل لهم التاريخ قديراتهم الفكرية الرشيدة ، ودعمهم لحركة التطور خطوات بصيرة وناعدة إلى سام وتتلخص هذه المميزات التي يلح عليها الكاتب في ثوبا كتاباته المصنفة فيما يلي

أولا : معظم قادة الفكر والأدب في مصر يشتمون بالترهارة الفكرية . وليست الترهارة الفكرية سوى « المقدرة على تحليل النفس من تحيراتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها .. والحقيقة جوهر مصفى لا تشغل العين هه باسطر إلى حواشيه وهوامشه وانعكاساته » (٥) ، بل تشغل مله الذي يمكن أن يكون منها بلا بداع ، وملها في حركة القيادة الفكرية

ثانيا : لم يكن هؤلاء يركزون فكرهم ومشاعرهم على الحقيقة التي جرتهم في العالم الغربي إلى الدرجة التي كان من الممكن معها أن تصرمهم عن النظر العميق في حقيقة أكبر ، وهي حقيقة واقعهم ع فيه من مراب وعبوب ، بل إن هذا الواقع كان شاعلهم الأكبر . وهم كثيرا ما كانوا

الكتاب القادر بصدق عن لماذا ، فلماذا أن ما يكتبه سيصل إلى صميم الناس ووجدانهم ، ولابد أنه يحركهم نحو غاية محددة

ولر الآن كيف نظر صلاح عبد الصبور إلى جيل الرعب الثاني من الأدباء والمفكرين المصريين ، وكيف استطاع أن يقيم مسئوليتهم الفكرية والإبداعية

أما توفيق الحكيم فقد واجه الاختيار المصري الذي واجهه غيره من قبل عندما تسامع عن مصر الثقافة المصرية ، بل العربية ، بعد أن أصبح تأثير الثقافة العربية في حياتنا المعاصرة أمراً لا يمكن إبعاده أو تجاهله . وكان توفيق الحكيم ينظر إلى تربية الوعي الثقافي من خلال الوعي الفني الذي حصر نفسه في إطاره . ويمثل توفيق الحكيم من وجهة نظر صلاح عبد الصبور قمة العملية التوعيفية بين التراث الشرقي والتراث الغربي . فهو يقول بهذا الصدد : « ولا أظن أن المجتمع بأسره استطاع أن ينجز هذا التوفيق الشامل حتى الآن . لأن صغوغاً طويلة من المتصدين لقيادته ، لا في المجالات الأدبية فحسب ، بل في المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وعلم البحث والتكنولوجيا ، عارلت لا تستطيع ، لضعف بصيرتها التاريخية ، أن تتلمس أبعاد هذا الاختيار المصري ، فضلاً عن أن تدبر له وتجد السبل إلى تجاوزه إلى منحى ياني أعلى من منحياتها السابقة . وهي ، قبل ذلك كله . لم تستطع أن تقهر ماضياً حتى قلده . بحيث تستخرج منه قبحه الإيجابية . بينما لا يزال لهما للحضارة الأوربية عطلاً مشتتاً من التعيزات والاضطرابات »^(١٧)

وكان توفيق الحكيم قد تشبع بتراث الغرب في أثناء إقامته المشرفة في فرنسا . وعندما ألح عليه القلم أن يكتب ، وجد نفسه في مضيق الطرق . ثم نهال بصره بتحسس الطريق الذي تمكن أن يوصله إلى حنة مشرفة فيحاء . نظم بها كل ذي حس دواقي ، ويودح رتاده . وعادة فكره إلى مشارف هذا الطريق . فإد به يجد كنوز تراث عربي مدى سفته وترواته . ابتداء من أشهر الحاصل في كذبات متصوفاً وكان عليه أن يصف وقعه الناجح عن دور مصر كدم من مواد عتطة . فطرح واننى . ولم يكن يعبه التراث العربي الشعري لأنه ليس بشعر ، ولكنه وصف مسيراً بالمرآة الكريمة . وطال الوقوف على كتاب البحلاء للجاحظ ، وقصص المقامات . وسرح حينه مع ألف ليلة وليلة . وكان بهويته . في كل هذا . هد الخط الذي يربطها جسمه . وهو القصص الفني الذي تتدح فيه من كتاب إلى آخر . فقرر تكريم تراثه عظمياً بالصورة والأحيلة والمقدرة عمدة على الإحياء . والملاحظ من عصره . سحر اللغة لتكشف عن حنايا النفوس لشجرة وجوب حياة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان المعادى . وأما ألف ليلة وليلة فهي صورة عريضة لتجارب الطبق . وقد استلهم توفيق الحكيم من هذا التراث . صدى ما استلهم . شهر اد . وأهل الكهف . ومحمد وأشعث . وشمس البهار . والسلطان الخافر

على أن توفيق الحكيم قد صرح . قبل أن يشرع في كتابه هذه الأعمال وغيرها . سؤالاً في هو كيف يكتب . فهل يكتب على حرم . يكتب الجاحظ أو مديح الزمان ؟ هل يبع طريقه النص في ألف ليلة

بعثلوه ليتأملوا سلباته وإيجابياته ، ولكمهم ما يلشون أن يعودوا إليه بإشراقات من الخفيفة الأولى ، وتأملات من الثانية . ثم تختلط الحفقات وتدود ، وتنطلق صمقة واحدة تشع في لغة الفكر والحوار والإبداع

ثالثاً لم يكن هؤلاء الرواد يعيشون في أبراج بعيدة عن الحياة لصاحبة . ويكتفون بالنظر إلى هذه الحياة من خلال نوافذ أبراجهم وهم يهلقون الحكمة تلو الحكمة . أو الفكرة تلو الفكرة لتنتشر بين الناس . بل إن هؤلاء الرواد كانوا يحركون حركة دائمة . تروح وتعود بين الفكر والعمل . وكان العمل باللمسة إليهم برهاناً حقيقياً لإثبات أن منهم لا تدور في فراغ

رابعاً كان كل رجل من هؤلاء الرجال نبيا طيباً امتدت جذوره في هذه الأرض الطيبة . ثم تمت البذرة وترعرعت ، وانطلقت إلى آفاق بعيدة عن جذورها ، ولكنها لم تفتنع قط من هذه الجذور .

ولم تكن رحلة العودة سهلة هينة بالنسبة هؤلاء . وليس هناك أسير من أن يعجز الإنسان عما يهره في العالم الغريب . سواء كان هذا العالم عالماً معاشاً ومصوراً داخل دفتي كتاب . وما أسير أن يفلد الإنسان هذا العالم . ولكن عندما يعود الإنسان مثقلاً بأسئلة ملحة مثل : لماذا أصل أو كتب ؟ وكيف ؟ ثم ما المهدف من وراء ما أقدمه ؟ عندئذ تستل المسئولية أمامه وكأنها صخرة صلبة تقع في ركن عظيم دأكره . يهتس من حولها صوت ينادى الرجال : أن يرمع كل مسكهم مثاقيق إجابتي حتى تتكشف المسئولية لكل من يزعم أنه أديب أو مفكر أو عالم

ولقد هرع الرجال إلى تلك الصخرة الصلبة يرمع كل منهم عندها مبارنه . فكان بعضها أكثر شموخاً من بعضها الآخر . وكان بعضها أكثر قدرة على شراشعته برصاة . ونكها جميعاً شتركت في إصادة صخرة مسئولية . وقد يكون الخط قد خان بعض الرجال في بعض الأعمال . ولكن هذا البعض كان يعوض هذا النقص في جوانب أخرى مننتاج المكري والأدبي الموجه إلى ضمير الشعب

ومرد انقص دائم هو الإخلال بشرط من شروط مسئولية الإبداع الفني والفكري هذه الشروط التي يلخصها صلاح عبد الصبور من خلال طرحه لثلاثة أسئلة هي : ماذا أكتب ، وكيف أكتب ، ثم لماذا أكتب ؟ وقد يبتدى الكاتب إلى الإجابة عن السؤالين الأولين : ماذا أكتب . وكيف أكتب ؟ أما السؤال : لماذا أكتب ؟ فلم يكن من البير أن يجيب عنه كل كاتب . بل أنه أن يراوده هذا السؤال أصلاً . ذلك أن السؤال : ماذا أكتب ؟ وكان سؤالاً صاعقاً في تراثنا العربي كله . لا يظهر إلا ليختل . ذلك أن البحث عن العلة الغائية جليو بأن يجر السكة الدائمة ، ويقض مضجع السعادة البهاء . ولعل كلمة لماذا كانت هي المفتاح السحري لمذاق عصر التنوير والبهضة الأوروبية ، بينما قعت حضارتنا بعد لقرن العاشر بأن تلو بكلمات الاستفهام الحامدة . مثل متى وأين . دون أن تسأل لماذا وكيف .^(١٨)

السؤال عن لماذا أكتب إذن سؤال مهم للغاية ؛ ذلك لأنه كفيلا أن يجعل الكاتب يتردد مراراً في ماذا يكتب وكيف يكتب . وإذا أجاب

وليلة ؟ أم هل يكتب بأسلوب المتفلطح ؟ ورأى توفيق الحكيم أنه لو فعل هذا لأصبح نصير التراث العربى وحده ، فى الوقت الذى يستهويه التراث الأدبى العربى بينما الذى لا يعرفه التراث العربى . إذن فليستهم جوهر التراث العربى وروحه ولبه ، وليصع هذا فى قالب معارى جديد هو لقلب العربى .

وعندما كان توفيق الحكيم يحل لعضه هذه المشكلات الفنية ، لم يكن يجعل السؤال الأهم وهو : ما المهدف من الكتابة ؟ يتوارى قط عن مسئوليته الفنية . فما كان يبحث عنه توفيق الحكيم شكلا وموضوعاً ، كان يهدف أولاً إلى نقطة الوعي الفكرى لدى جمهور الشعب المصرى والعربى ، وتثبيط الحس الخيالى الساكن فيه ، أو لنقل إنه كان يهدف إلى إيقاظ الوعي الفكرى من خلال إثارة حادة للحس الخيالى .

لقد كان يضع فى اعتباره دائماً الإنسان المصرى ، والمكان المصرى ، والزمان المصرى الذى يعيشه إنسان عصره . أما الإنسان فهو وريث حضارات قديمة ذابت فى الحضارة الإسلامية . وأما المكان فهو أيضاً إرث ضخم ، تنطق معالمه بمنحدرات هذا الإنسان المصرى فى كل عصر من عصوره . وأما الزمان فهو الذى يتنطق بالمنحدرات ، ويلج على متطلبات العصر الجديدة

وهذا أدى توفيق الحكيم رسالته الفنية كاملة ، ولم يستطع البيئة الغربية أن تفهمه ، بل لقد استطاع هو فهمها والاستفادة منها . وكان من ثمرة هذا اللقاء الأصيل بين روح الحكيم الشرقية وبين ثقافة الغرب العميقة المحتاجة ، هذا التراث الخصب العظيم الذى قدمه لنا أكبر فنان عربى فى عصرنا^(٨)

وإذا كان توفيق الحكيم قد قدم للشعب العربى فن المسرح على نحو م يعرفه فى تراثه من قبل ، فإن طه حسين قدّم له دراسات فى التراث العربى بمسح وأسلوب لم يعرفها كذلك من قبل . لاشك أنه من حسن حظ الأدب العربى القديم أن أتبع له دارس كطه حسين ، إذ أن شخصية طه حسين الثقافة كانت هى وحدها التى تستطيع أن تقدم على دراسة هذا الأدب عمراً لا يشوبها الفصحى والتبؤى ، وعمجة لا يشوبها الاستعداد^(٩)

وقد أم طه حسين بالتراث العربى فى فترتين مختلفتين ، أو لنقل بأسلوبين مختلفين . مرة بأسلوب أزهري عندما كان يدرس فى الأزهر . ومرة أخرى عندما حرج من الأزهر لينضم للواء الطلق فى رحاب الجامعة المصرية . فلما تصل بعد ذلك بثقافة اليونان واللاتين والفرسيين فى باريس . فوحى تصور أخرى من الإبداع الأدبى وعناهج جديدة فى النقد والتفكير . واستوعب طه حسين كل ذلك . فلما عاد إلى تراثه وجد نفسه يحوص فيه بوعى جديد وبرغبة ملحة فى تعديده للفارز العربى بمسح جديد يكشف له من خلاله عن كنوز تراثه الذى كان قد مضى عليه ألف سنة من الحمود . وقد كان لطفه حين الفصل الأكبر فى تعبير صورة هذا تراث فى ذهن المثقف العربى . وهذا سظل طه حسين الأستاذ العظيم لكل دارس للتراث العربى

ولقد كانت غزارة ثقافة طه حسين العربى والعربية أكبر من أن تصب فى دراسة التراث الأدبى العربى وحده وتقتصر على ذلك . وهذا قد وجدت متاعاً أخرى لها فى مؤلفاته القصصية وتاريخية وانتقدية وإذا كان التوفيق لم يخالفه فى كثير من مؤلفاته القصصية ، فلأنه ، كما يرى صلاح عبد الصبور ، لم يوفق بين البناء الغربى للقصة والحس العربى المعاصر . ومن هنا كان التناقض الغربى : أو اللقاء الغربى ، بين أسلوب القصة المتأثر بالشعر العربى وفكرة القصة المتأثرة بالرواية القرنسية الناعمة . ولهذا لم تستطع دعاء الكروان أن تخلق إلى أبعد من السنة التى ظهرت فيها .^(١٠)

وكان هذا هو السبب نفسه فى عدم نجاح قصة الحب الصانع ، لأن طه حسين كان يقلد فيها قصة مدرسة الزوجات لأندريه جيد ، فكان الفرق بين القصتين هو الفرق بين الأمل والصورة - على حد تعبير صلاح عبد الصبور .

أما عندما ألحت حل طه حسين مشكلة من مشكلات الإنسان المصرى المعاصر ، وكانت دافعه الأول إلى كتابة القصة - عند ذلك امتزج الأسلوب بالفكرة ، والبناء بالمحتوى ، فكانت رواية «أديب» بشخصياتها الواقعية وموضوعها المعاصر ، وهى من أحسن روايات طه حسين .

فالأديب إذن لابد أن ينبج من البيئة التى تتحرك فى مجرى التاريخ ، ولابد أن يكون أدب الأديب موحى بل شمس هذه البيئة ، بصرف النظر عن الكم الذى يستقبل هذا الأدب . ولكن الأديب يفتحص أن أدبه يتجه إلى الشعب بأسره ، ذلك الشعب الذى يعد وريثاً لحضارات متراكمة ، ومعاشاً لظروف حضارية زاهرة وحاضرة .

ولهذا فإن كتابات العقاد ، شراً كانت أم نثراً ، لم تصل إلى الجمهور العربى من الشعب ، على نحو ما حققته كتابات توفيق الحكيم وطه حسين . ذلك أن شعور العقاد بنفسه وعفريته كان يعنى على شعوره بجمهور الشعب . وقد انعكس هذا الإحساس بالفردية مما قدمه للناس من نتاج أدبى وفكرى . وكثيراً ما كان يحلو للعقاد أن يطلق على نفسه وأن يطلق عليه مريدوه لقب محامى «معاقر»^(١١) . وهذا يقف صلاح عبد الصبور وقفة ليناءل محامى المعاقر ، ضد من ؟ وفى أى قضية ؟ ويجب : «إنه محامى المعاقر ضد طغيان الرجل العادى ، محامى أخلاق المعاقر ضد أخلاق الرجال العاديين وصفاتهم ، وقضيته هى قضية توضيح الاختلاف بين العبرى والرجل العادى . والحكم الذى يريد استصداره هو بيان أن العبرى لا يدين بشئ كثير لبيته أو وراثته بقدر ما يدين لعفريته .»

ولم يكن العقاد فى شعره أكثر قرباً من جمهور الناس منه فى نثره ، على الرغم من دعوته لأن يكون الشعر معبراً عن هموم الإنسان فى حياته اليومية . ذلك أن العقاد كان يكتب شعره وفى نفسه الإحساس بأنه العقاد . كان لا يستطيع أن ينسى زهو لبقى فى إحساسه ، وكان لا يستطيع أن يعايش التجربة الشعرية بقلب طفل ، وإحساس إنسان

منهم ، بل هو يهايشها بعقل رجل كبير الزهو عنكته وقراءاته ووضعته
الشاق ، ولذلك لم يستطع أن يكون شاعراً كبيراً إلا في القليل من شعره
الكثير^(١٢)

وبمع ذلك فقد كان العقد صعباً في صغريته التي لم يكن يمكن
أن يكتب على هذا الشعر أحد غيره ، كما كان عبقرياً في صغته للأجيال من
الأدباء إلى حدودى الفروقة والإطلاع ، ومقدرتها على تجديد فكر
الأديب وإحياء عمره الأدبي

وقد كان المارني صديق العقد ورفيق كمامه ، ولكن كان لكل
منها تكميله النفسى والحقى الخاص به . وقد كان المارني يميل ، كما فعل
رود عصره ، من سهل الثقافة العربية ، وعندما احتلقت هذه الثقافة
عنه فربب عصرها التي تمثلت في موقفه الخاص من الأدب . فالأدب
عند المارني هو التعبير عن الحياة بوجهها الحاد أو الساخر ، وأنشأتها
الحيلة أو التافهة ، مع النظرة الفردية والمزاج المستغل في التطلع إلى كل
ما تقع عليه العين^(١٣) . أما لغة التعبير فيجب أن تكون وسيلة للكشف
عما في النفس ، بصرف النظر عما إذا كانت ألفاظ هذه اللغة ترقى في
معجم العرني أو تتحرك في أهواء الناس . فلهذا التعبير لا يمكن أن يكون
حياة في حد ذاته ، بل وسيلة لكشف جديد

فالمارني إذن ، على عكس العقد ، كان يرى وظيفة الأديب في
مقدار ما يأخذ من الناس ومقدار ما يعطيهم . وعندما يحقق الأديب هذه
الوظيفة ، فإنه يكون تمهيداً لكل تجارب الأديب في مجال كتابته في حياته
عرني ولأجيال في مجالات الحياة . وفي مجال مما يسهل للناس معه .

وربما عدت محاولة العقد لهدم شوقي أمير الشعراء مرفقاً نقدياً وقع
فيه ، إذ به ينجح لعقاد فقد في هدم الشاعر العظيم ذلك أن شوقي لم
يقترح لقب أمير الشعراء من أهواء الناس ، ولكن التاريخ ناداه به من
قصص شرق معروية إلى غربها ، فالتصق القلب به وأصبح لا يصلح
سواه . وكان شوقي قد حصل شعر رسائنه كما جعل الحكيم المسرح
رسائنه ، وكلامها عيش مومر عصر ومشكلاته . ورأى أن الكلمة كنبلة
بأن حربة سموس براكة . ونجسها بطلق إلى آفاق الفكر الحق
وكلامها برث لأرض الأم إلى فرنسا بلاد الفن والفكر . فقرأ واستوعب
وشاهد وفكر . ثم عاد كل منها إلى أرض الوطن ليداعب أحدهما
الفكرة في حوز هدى محكم . ويداعب الآخر الخيال في ضم موسى

لقد كان شوقي عظيماً عندما عاد إلى قراءته فاستخرج العناصر الطيبة
فيه . وعرضه عرضاً جديداً . وكان عظيماً عندما فتح عييه على ثقافة
الغرب ثم عاد إلى وطنه يكتب الشعر المسرحي لأول مرة . وقصص
الأطفال الشعرية . وعظا من القصائد لم يعرفه التراث العرني من قبل
ثم كان عظيماً عندما استوعب كل اتجاهات عصره وغيرها جميعاً
بنسجة واحدة من الحساسية والابتقان والبراعة

.....

وهكذا كانت رحلة صلاح عبد الصبور على الورق مع رواد الفكر

والأدب في مصر . ولم يكن العرض من هذه الرحلة مجرد عرض شهود
هؤلاء الرواد ، كما لم يكن العرض منها مثل الورق بدراسات نقدية ،
ولكن صلاح عبد الصبور كان يكتب وفي ذهنه فكرة محددة يسعى
ببرها لأنها تطابق كل التماس طموحه الثقافي والإبداعي من ناحية ،
وفقته وضموحه بالنسبة لمستقبل الثقافة في مصر أو في الوطن العرني من
ناحية أخرى

وقد كان صلاح عبد الصبور يعد نفسه ورفاقه من جيله من تلاميذ
الحيل الثاني من رواد الأدب والفكر في مصر . فهم مفتونون بهم ، وهم
يسمرون على درجهم . حقا إنه يعصدهم عن هذا الحيل الثاني جبل وسيد
تلمذوا عليه ، ولكن إحسانهم بديهم لهذا الحيل الثاني من رواد الفكر
والأدب أكبر من إحسانهم بالذين لم تلمذوا عليهم بطريق مباشر .
ويكاد يتميز جيل صلاح عبد الصبور بما كان يتميز به رواد الحيل الثاني
من المفكرين والأدباء . حقا إن صلاح عبد الصبور لم يكتب عن جيله ،
بل اكتفى بأن أشار إليهم بإشارات عابرة في مشروع كتابه «على مشارف
الحسين» الذي تأمل أن تكتمل مقالاته ونخرج إلى القارئ العرني في
شكل كتاب يعمل شيئا عن تكوين صلاح عبد الصبور المفكر
والقننى ، ذلك التكوين الذي كان يقع في خلفية تفكيره عندما كتب عن
جيل رواد الأدب والفكر ، وعندما دعا القارئ العرني لأن يعيد قراءة
الشعر العرني القديم بوعي جديد ، وقدم له نماذج من هذه لقراءة
وعندما اختار نماذج أدبية من روائع الأدب العلمى وقدمها للقارئ ، ثم
أعول عنها وقف وقفة موضوعية ليقيم كتابات جيل الشباب من
الكتاب .

لم يشأ صلاح عبد الصبور أن يقدم في مقالاته التي وصلتنا تحت
عنوان «على مشارف الحسين» تاريخ حياته الفنية مجرد أنه أحسن ،
وهو على مشارف الحسين ، الفرعة في أن يسجل ذكريات حياته . بل
شاء صلاح أن يقدم بروح طفولية مرحة . قصة كمدح جيل آخر من
الناس والمفكرين مع الحياة ومع الواقع المصرى . وليست هذه بقصة
في الخفية سوى امتداد لقصة من أعجب بهم من رواد الأدب والفكر

صلاح عبد الصبور كان ، مثلهم ، بنا طيباً شأى أرض طيبة
ولم يكدها التبت بسمو وترعرع حتى عرف طريقه إلى المكتبات الصغيرة
في بيته الصغيرة . فأخذ يقرأ ويستسح شعر إيليا أبو ماضي وأبى القاسم
الشابى والنجاشي يوسف بشر ، إلى جانب قراءة مستطمة ناقدة لشعر
محمود حسن إسماعيل وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى وصبرهم .

وكان صلاح عبد الصبور يعقد في الوقت نفسه أواصر الصداقة مع
من أسندته بيته الصغيرة من رجال عامين مكافحين ، رجال شرفاء ذوي
عقد بيل . كما يقول عنه صلاح عبد الصبور . وبم يكن له في
عام الشهرة والنس مكان . فقد كان يهرق ذكرا إبراهيم يسروحي في
بلده . وسمع منه لأول مرة أسماء بيته وشو بهاور وحون ستوراب ميل
فلم يكن إبراهيم يسروحي قد حصل من الشهادات إلا شهادى ميلاد
«تتوحد» ولم يستأن من هذا السعراط البريق وحده بدنه بى مسد
وفي بيته الصغيرة صادق كذلك موسى جميل عزيز وعبد الحليم حافظ

كل كلمة منه عاشت حياة أدبية خالدة. (١٧٧)
ثم يقول فحيرا

«وكثيرا ما أسهر في غرقي مع أحد هؤلاء الأصدقاء . إهم ملح الأرض الذي تحدث عنه السيد المسيح حين قال في موعظة الخيل . أنم ملح الأرض فإذا فقد الخيل لهاذا ملح» (١٧٨)

بهذا العشق لسحر الكلمة . وهذا الحب المتبادل بينه وبين الكتاب وصاحبه ، قدم صلاح عبد الصبور للقارئ ثروحات بديعة لشيكوف وجون اسبرون وهمنجواي وتبسي ولبار ، ومازسيل بروسا ، ومولير وأوبيل وميلر ولوركا وغيرهم

وبهذا العشق لسحر الكلمة كتب «قراءة جديدة في شعرا القديم» . ويقول في تقديمه لهذا الكتاب . «ولست في هذا المقام أبغى وضع مختارات للشعر العربي ، فذلك قصد ينبغي أن تعد له وسائله ووقته . ولكني أريد أن أعرض تجربة قارئ للشعر العربي ، قارئ يحب هذا الشعر لأنه هو جدوره الممدودة في الأرض . ويصدر عنه لها يكتب . ويطلع في أن يستوعب ثغرف تقاليد ثم يعرضها على مرآة عصره» (١٧٩)

وهكذا كان صلاح عبد الصبور يسير على درب لعظماء من الرجال الذين أرسوا دعائم الفكر الحديث في مصر بل في عالم العربي كله . فقد كان مثلهم يصح قلما في التراث العربي ولما أخرى في التراث العربي . وعندما امتزج التراث في نفسه أبداع ما عربيا متميز سيطر معناه من معناه . حسب الأدب المعاصرة

عند كنت مشككة بتوفيق بين الأدب أو تفكر المعنى والأدب و تفكر العربي في العمل شاعرا صلاح عبد الصبور . فمن الحق أن تصور . كانت مشعوبة الأجيال الأولى من رواد الفكر والأدب الحديث . ومن الحق كذلك أن يرى القادة لأوربية مسئولة عن الأسس في كل من أسكنه . بل لعبها من عوامل تفتيح الوعي على محاربة الاستعمار والتخلص منه . فمن يستطيع أن يرى حقيقة العرب دون أن يعرض لمسح بحفنه وفيه أثبت كما أنه يستطيع أن يواجه شمس الفكر العربي ويستمد منها الضوء على أن يخل هذا كله في هذا حصصه في باصنا

وعندما يصبح الأدب أو الفكر بعد كل هذا في أن يعقد بين نفسه ووجه العربي . حب وصدق . وعندما حد القارئ في تاحه رد تفكرى وخيالى لمن يحتاج إليه . فإنه - عبد الله - يؤكد أصديته

أشد كانت فكره لأصديته حرة من كل صلاح عبد الصبور كانت شري في نفسه يد فر أو سمع ما سافر معه . وكان حبس مصفى موي . بدأ يحد فحقق قولاً أو فعلاً . فبدأ في التصديق و في معناه الأحسية بحدود أنماه في ثلاثيات برفقه وقت يأمل هذا حبس محبات ويحب في نفسه . فكان اللغة العربية ثقيلة ثقيل على أهله جابه الوقع على السهم .

قل أن يديع صيته . ثم كان خروج صلاح عبد الصبور من بيته الصغيرة إلى بيته لقاهره الرحة حيث الجامعة المصرية . وفي معاهى القاهرة يعرف على نفر من الفنانين والأدباء . يعرف زكريا الخجاوى وأبور المعباوى وغيرهما . وفي رحاب الجامعة تعرف على محمود حسن إسماعيل وأحمد بسمه شعره ولما يبلغ السابعة عشرة من عمره . ثم شاء أن يتعرف على الشاعر على محمود طه . وكان عليه أن يسعى إليه في «جروبي» . ولكنه عندما رأى هيئة لا تتم عن هيئة شاعر بل هيئة عين من الأعيان . وعندما رأى هذا المفضى بطامه الأفرجى عربيا عن المعاهى الشعبية التي تعود لحنوس فيها مع رفاقه . حاف رغبة المكان وخرج

ولسطر كيف يعبر صلاح عبد الصبور عن فرحة الطفولية عندما أسعده الحظ بقاء الدكتور إبراهيم ناجى . يقول : «حين خرجت بحبور الحظ من عيادة الدكتور إبراهيم ناجى بشيرا . وبعد أن أتمنى سياحته الردود بين شعره ومترجماته عن شكسبير وبودلير ، طرت إلى أصدقاء من زملاء الجامعة أنيهم بأنى سعدت بلقاء شاعر كبير ومودته ، وأنه قد تكرم على قدهائى أن أؤوره كلما تسر لي الوقت ، وأنه استمع إلى إحدى قصائدي فأحبها . ثم رويت لهم كالمأخوذ بعضا من تعليقاته العائرة ، وبكاته الى لم أسمع لها مثيلا حتى الآن في رقتا وسماحتا . رغم ما فيها من لدع وسخرية» (١٨٠)

وفي عام ١٩٥٢ أسندت إلى رقة صلاح عبد الصبور . وهو معهم . مهمة إصدار مجلة الثقافة على سبيل إقناع عمله من أنه تعلق ولكن المجلة أغلقت على الرصم منهم بعد مدة وجيزة كانت من أركمى أيامها كما يقول

ولم يكن هذه الحياة الفنية الحسنة تحول بين صلاح و صفة والذات على البحث والقراءة في مجالات شتى . فالتراث العربي حاب . وتراث عربى الفكرى ونمى حاب آخر . وما حينه حركة التريادة فكرية ولأدبية عربية حديثة حاب ثالث

ثم انطلق صلاح عبد الصبور ورفاقه يكتسبون ويبدعون بعد أن بصهرت كل هذه ثقافات في نفوسهم . وبعد أن توطلت علاقاهم الشعبية بالاس والأرض والتراث

وأراد صلاح عبد الصبور أن يكون مبدعا في ترجماته لروائع الأدب العالمى ، ومبدعا في فوائده للأدب العربى . ومبدعا في فهمه للرجال العظماء إلى حاب فكره مبدعا في الشعر . لقد كان يعشق الكلمة عندما تلمح وتوحى ونمد إلى نفسه . بقوله معبرا عن هذا الإحساس .

«وهذا من الكتاب والفنانين من يستطيع أن يعقد الصداقة به وبين قارئه . فإذا القارئ يتخيل كاتبه وبشخصه ويخلع عليه ملامح يرتصبها له حتى لو فصلت بين المكاتب وقارنه سوات أو قرون من التاريخ» (١٨١) ويقول

والكتاب أعيد بعيش حياة جديدة كل يوم جديد . ويتأوله القارئ بعد سنين أو قرون من طبعه وفي وهمه أن يقلب صفحة من صحف التاريخ . فإذا بالكتاب الخالد جديد جديد في كل شئ . وكان

« عندما حسن إلى أن قد لعنكم د محمد مندور ، فإنه يعنى عبد وسور ، وهو ابن الشرقى الربيع ، وهو الإقليم الذى أنسب إليه وقد أمضى من عمره عشرة أعوام في مدينة الدور ، وعاشر اليونان والرومان تحت الصباح في لياليه البيضاء ، وعقد أواصر الصداقة بين فكره وبين كل فكر عرفه الإنسان ، ولكنه ما زال كما هو حكماً ريفياً في حجاب أسفى .. فبالمهرجان الدكاء الذى كان يتألق عندئذ حين أناله فيجب ، وأحدث ، فبعق على حديق ، يشمع هذا كله بذاكرة مستوعبة ، ومنطق مائد ، يكشف عن وجه الحقيقة آلاف الأمثال »^(١٢)

وبهذا الإصرار على الأصالة كانت لصلاح عبد الصبور وقعة مع كتاب الأدب من جيل الشباب ، بعد أن قرأ لهم كثيراً من نتائجهم ، لقد رأى أن هذا الجيل كان ينتقد الأصالة بالمعنى الذى يسمى أن يفهم ، وهو أصالة الاستعاب ، وأصالة الفهم ، وأصالة التعبير ، وجيل الشباب ينتقد من ناحية أصالة الاستيعاب والفهم لأنه لم يصل ، ولا يريد أن يصل ، بل حالة التراهة الفكرية التى تجعله يقدم على القراءة المسووعة للفكر والأدب العربى من مصدره ، نيجة أن هذا الفكر والأدب يشكل من أشكاف المرو المكوى الاستعماري ، ولهذا فهو جيل الرحمت الرديئة والسمعات المختلة ، جيل يتلى معلوماته شفاهاً من أفواه غير وثقة بما لقول ، لأنها للفتنة شفاهاً أيضاً »^(١٣)

ومن ناحية أخرى فإن هذا الجيل ينتقد في معظمه أصالة اللغة و أسلوب المعنى وإذا لم يحسن الأديب لفته ولم يتمكن منها ، فإنه لن

يحسن بعدها شيئاً ، لأن اللغة الضعيفة لا تتجس إلا الفكر الفقير وأما أسلوبهم ، وهو - في تعريف صلاح عبد الصبور - وعاء احتوى ، فهو إما قايح من احتوى أو واسع عن احتوى وإذا كان الأسلوب كذلك فإنه يصبح لونا من ألوان الزينة الفارعة ، التى قد تجذب الأنظار لحظة ثم ما تلبث العيون التى كانت حصة بها أن تضيق بها أشد الضيق »^(١٤)

إن صلاح عبد الصبور ، في تقييمه لجيل الشباب ، حين كان تسمر مصر على درب إنتاج الأدبى والعكرى العظيم ، « إن مسرحية جيلة بالعرية ، تناول مشكلات الواقع المصرية ، أو قصيدة بالعربية عسى القارئ في كل مكان ، أو قصيدة موسيقية يبدعها مصرى فتطوف الأرجاء ، أو عقلا مصرياً بسامت بفكره فكر العالم ، كل تلك ردود عملية على السؤال : كيف استطاعت مصر أن توفق بين الأصالة والمعاصرة ، بين الماضى وتأثيرات الحضارة الغربية »^(١٥) ، وهذا هو ما لم يحفه جيل الشباب ولكن صلاح عبد الصبور لم يفقد الأمل في أن يحقق هذا الجيل هذه الغاية

لقد كان صلاح عبد الصبور يحلم بالأدب العظيم ، والأدب العظيم هو باعث الأحلام العظيمة مجتمع أسعد تتحقق فيه كرامة الإنسان ولهذا كان صلاح عبد الصبور وسيظل عصياً لأنه خيف وره أدب عظيم



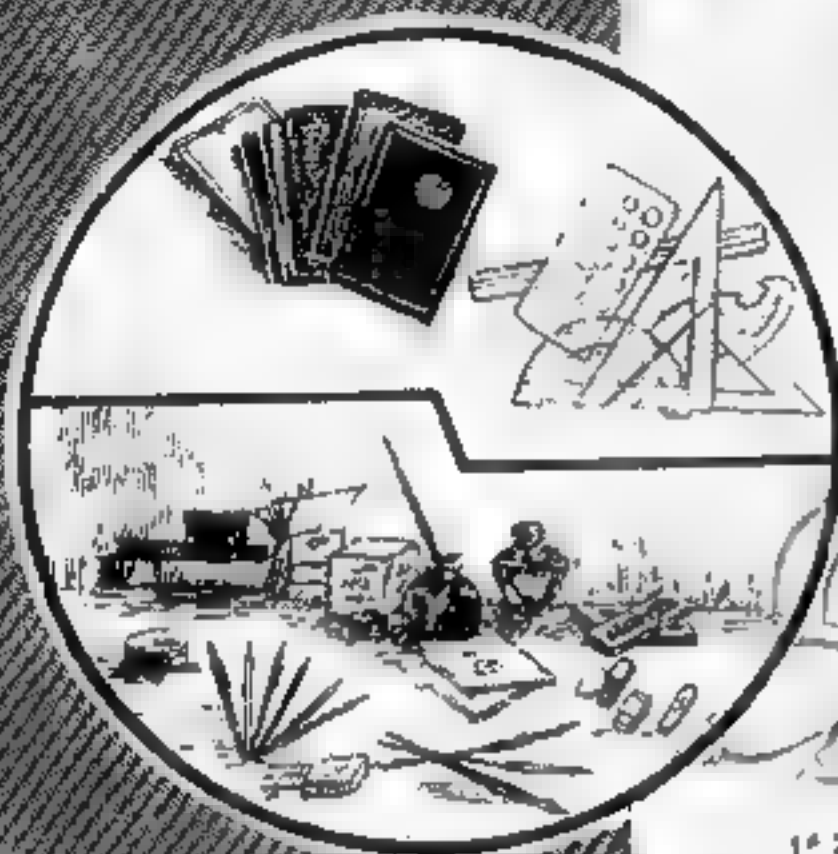
هوامش

- (١) دئيل نجيب - النسخة الأولى - بيروت ، دار الطبع للطباعة ١٩٧٠ ص ١
- (٢) قصة حياة طه حسين - بيروت ، بيروت ، ص ٢٨
- (٣) دئيل نجيب - ص ١٢٧
- (٤) دئيل نجيب - ص ٨
- (٥) دئيل نجيب - ص ٢٢
- (٦) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (٧) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (٨) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (٩) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (١٠) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (١١) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (١٢) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (١٣) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (١٤) دئيل نجيب - ص ٢٦
- (١٥) دئيل نجيب - ص ٢٦

الشركة المصرية للورق والأدوات الكتابية «روى»



الحكاية على
كأس الإنتاج
فلا تفرغ من متاليف



يسرها أن تعلن عن توزيع
مختلف الأصناف المكتبية
وبالأسماء الرسمية
ومن أهدى الأصناف

* تليفزيون ٢٢ بوصة لو كسر القليم فوراً
* مراوح مكتب وبحمام القليم فوراً
* أثاث مطبخ * مكاتب حديثة * مكاتب مستودعة
وخزان حديدية * كشكول حرو وأدوات كتابية
وهندسية * ورق كالك ورسم
* ورق كتابية ومطباعة
* أفلام حبر جاف ورصاص
* حبر روماني الفاخر
* المنتجات الورقية المختلطة
بلوك نوت • ظروف • أجهزة
طبع تجارى ... الخ

الورق الخام
يباع بمتجر شلحوب

● فرع ستاندرد ستيل شري شارع عبدالخالق ثروت
● فرع بجاس شارع البوصلة الجديدة متفرع من قصر النيل
● فرع الجيزة شارع مراد
● فرع قاصبيات ناصية شارع شريف و٢٦ يوليو
بمخبره فرع الشركة بالمحافظة : الإسكندرية الوجه القبلي الوجه البحري

القاهرة : ٣ شارع شريف
الإدارة العامة : سويتش : ٧٥٦٥٣٨ — ٧٥٦٤٧٧
الإسكندرية : شارع طلعت حرب
ت : ٧٤٥٦٤٣
ت : ٨٠٣٧٨٢

صلاح عبد الصبور



إن جيل صلاح عبد الصبور الذي نشأ في الثلاثينيات من هذا القرن قد شهد لحولات خطيرة في مسار الفكر العربي بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن في التطلع إلى الفكر الغربي وتعمل أجيال الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير أو الباطل والاعلال . وقد شهدت تلك الفترة صراعا عبقيا بين دعاة المحافظة على التراث والتقاليد ودعاة التعريب . ويكفي أن أشير في هذا المجال إلى كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى ، الذي أصدره في عام ١٩٢٧ . وكان فيه من أشد التحمس للتعريب حتى إنه يقول في مقدمة كتابه : «كلما زددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أطراري في الأدب كما أزاله ، فهي تلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا^(١) ، وأن نلتحق بأوروبا ، فإننا كنا رادت معرفتي بالشرق رادت كراهيتي له وشعوري بأنه غريب عني . وكلما رادت معرفتي بأوروبا راد حب في وتعلق بها . وزاد شعوري بأنها عني وأنا سها . هذا هو مدعى الذي أعمل له طول حياتي سرا وجهرة . فإن كافر بالشرق - مؤمن بالغرب^(٢)»

محمد مصطفى هداية

وهو يؤكد في أكثر من موضع في كتابه أن لب شرقيين في حضارتنا أو تفكيرنا عند أقدم عصور التاريخ ، ولكننا تنمى إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط

ويقول في أحد هذه المواضع : «ولا ينبغي أن نعهم المصري أن الكلمة التي قالها إسماعيل وحمل بها مصر حرا من أوروبا قد كانت في من مود الخدج . أو لونا من ألوان المنحرف . وإنما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا في كل ما يصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»^(٣)

نشأ صلاح عبد الصبور إذن في الثلاثينيات من هذا القرن وأصداء هذه الدعوات إلى التعريب تجاوب بها جوانب حياة في مصر . وم تكن قد هدأت بعد الصفحة التي أشرها كتب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) حين صدر في عام ١٩٢٦ وأعزى الباحثين من المحافظين على التراث عليه . وكان من بينهم مصطفى صادق الرافعي في كتابه (المعركة بين القديم والحديث) : «الذي يصور لنا بوضوح هذا الصراع بين دعاة التعريب وبين المحافظين على التراث . وقد أطلق الرافعي على دعاة التعريب كلمة (المحدثين) بدلا من (المحدثين)^(٤)»

ويؤكد سلامة موسى في كل صفحات كتابه غلوه في الدعوة إلى التعريب والإصلاح من العربية ، فهو يريد من الأدب أن يكون أدبا أوروبا ٩٩ في المائة . ويأسف لوجود رابطة بينا وبين الحضارة العربية فيقول : «إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ، وهذا المرض مصاعفات ، فنحن لا نكره الغربيين قط ، ونألف من طليان حصرتهم قط ، بل يقدم بذهنا أنه يجب أن يكون على ولاء للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ، ونعطف عباراتهم عن ظهر قلب . كما يعمل أدباؤنا المساكين أمثال المازني والرافعي ، وندرس ابن الرومي . وبحث عن أصل المتنبي . ونتبع عن حل ومعاوية ومعاقل بينها . ونعصب للجاحظ ... وليس علينا للعرب أي ولاء ، وإيمان اللرس لتدافعهم مصيبة تشاب ، وبعثرة لقواهم . فيجب أن يعودهم الكتابة بالأسلوب المصري الحديث ، لا بأسلوب العرب القديم»^(٥)

ولم يلبث الدكتور طه حسين أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب سلامة موسى كتابه (مستنق الثقافة في مصر) . لرسم فيه سبل النهضة العلمية بعد معاهدة ١٩٣٦ . وقد رأى فيه أن السبل الوحيد هذه النهضة هو أن يسير سيرة الأوروبيين وسلك طريقهم . لتكون هذه أنشادا ، ولنكون لهم شركاء في الحضارة ، حبرها وشرا ، حلول ومروها ، وما يجب منها وما يكره ، وما يحمد منها وما يلعن^(٦)

جاء صلاح عبد الصبور من الملمة الصغيرة « الزقازيق » بعد أن قضى مرحلة بدراسة الثانوية فيها . مكث على قراءات متنوعة فيها العربي بالعربي ، والتقليد بالتجديد ؛ فقد عاش في جو رومانسي مشوب المشاعر مع كتب لفلوطي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة . واستهوته أشعار محمود حسن إسماعيل ، ثم صرف الفيلسوف الألماني ينش من خلال كتاب مترجم له^(١٧)

رجع عن الحصر إلى الجامعة وإلى العاصمة الكبيرة (زُزلت نفسه زلزلا كبيرا) قراءاته وسماعاته من الأصدقاء^(١٨) . وبدأت الأسماء الغربية تفرغ سمعه بمفرد البوت ، أندريه برتول ، بودلير ، كاليدي . ولكنه شغل ، ودرورث ، وبدأت أسماء المدارس الأدبية والفنية والاحيائية تزلزل كيانه : السريالية ، الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الجديدة . البرناسية ، الرمزية ، الميتافيزيقية . الواقعية الاشتراكية^(١٩)

وكانت وجهته في الدراسة قسم اللغة العربية بكلية الآداب . حيث مترجت في نفسه هذه القراءات والسماعات . ودراسة التراث والتعمق فيه ، مع ما كان يشيع في جو الحياة الفكرية من أصداء المعارك بين القديم والحديث ، أو بين التقاليد والتجديد ، أو بين التراث والمعاصرة ؛ فقد كانت كل هذه المعاني موضع جمل للمصراع بين أطراف متعددة ، مختلف وجهات نظرها . وتتابع دواشها فادما كان موقف صلاح عبد الصبور من هذا الصراع العنيف الذي لم يتدارج حذنه حتى الآن ، ولا تزال آثار جمره مشتعلة في حياته الفكرية ، وكان في دروة احتدمه إيمان وجود صلاح في الجامعة في نهاية الأربعينيات ؛ إننا نجد صلاحا ملتونا بالشخصية المصرية ، وبالرواد الأوائل الذين عدوا جسر الثقافة بيننا وبين الغرب منذ عصر محمد علي ، فنراه يشيد بالشيخ حسن الطاهر . والحبري . وحسين عجلة . أول مخترع مصري كالماء . ورفاعة الطهطاوي ، المندمض الأعظم ، في رأي صلاح ، وعبد الله النديم ، وأحمد لطفى السيد وغيرهم^(٢٠) . وبراء يتبع أصول الثقافة الغربية عند بعض المفكرين الذين أثروا في حياته الثقافية يقول : « سافر الطهطاوي إلى باريس وعاد في دمه آثار مونتسكيو وجان جاك روسو وفولتير . وقرأ عرواني كتابا عن نابليون أهداه إليه مسجد فأبغض هذا لكتاب في نفسه رؤى عن الثورة الفرنسية . وقد كان محمد عبد وسعد رعلول حريصين على تعلم اللغة الفرنسية في أواسط عمرهما . وتلقى سلامة موسى من جمعية المثاليين الإنجليز شذرات من الفكر الاشتراكي والعنسي . ولسوف نجد في تاريخنا الحديث أثر هذه التعمير واصحاب معظم رواد فكرنا : محمد حسين هيكل يسافر إلى فرنسا فيعود ليكتب روايته الرائدة (ريب) ، متأثرا فيها بالترعة الرومانسية الفرنسية . وتوفيق الحكيم بعث مرة في باريس فيعود لينقل بسرعة من مسرح الاستعراض إلى مسرح الفكر . أما طه حسين أستاذ الأساتذة ، والأب الحبيب لكل ما هو جميل ومنير في حياتنا الثقافية ، فالحديث عن دوره لا يسعني هذا المجال . ونكرر ملحنا من ملامح هذا الدور العظيم أنه لا يسعني لأجيال كثيرة بعض مسائل العقل والذوق الأوروبي^(٢١) .

وهنا الإعجاب بالرواد الأوائل الذين فتحوا لنا مناهل الثقافة الأوروبية يؤكد أساسا منها صلاح في وجوب التمازج بين الثقافتين

العربية الأصلية والأوروبية للتحديث ؛ فهو يقول : « الثقافة العربية السلفية لا تكن وحدها لصنع الإنسان الجديد ، بل لابد من البحث عن منابع جديدة يفسر بها في فكر هذه الأمم المتقدمة . فحينئذ لا تنجح إلى فكرنا السلف القديم وحده . ولا تنجح إلى فكر جبرنا في الشرق القريب أو الشرق البعيد ، ولكنا تنجح إلى العرب ، لا يمتنع من التفكير لحصارتهم وثقافتهم فصول مأساته السياسية مع^(٢٢) »

والتراث في رأي صلاح ليس تركة جامدة . ولكنه حياة متجددة^(٢٣) ؛ وهذه الحياة المتجددة في نظره تقضي عرجه بالفكر الغربي ، والاعتماد على حياة فكرية متواردة على هذا الأساس ؛ فهو يقول « نعيش الآن مرحلة تعمير جديد منذ أن اصطدم هذا الشرق العربي بالحضارة الأوروبية ، وطمح إلى أن يقيم المواجهة الواجبة بين ما فيه وتطلعاته وبين حدوده وآفاق استشرافه^(٢٤) .

ولكن ما حدود كل عنصر في هذا المزيج ، وما مقداره في رأي صلاح ، وما نتيجة هذا التمازج بين العنصرين ؟

إن صلاحا يحتر كل ما يردده (بعض متشككي الفكر السياسي في بلادنا عن الغزو الثقافي وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الخاطئة)^(٢٥) ، ويرى أن (الثقافة تراث حي متصل بين الماضي والحاضر . متجهة إلى المستقبل)^(٢٦) . ولقد يقول إن الذين ينظرون إلى الفكر على أساس اتجاهين سلفي وأوروبي ، يحطون ؛ « يد يوحده طبع قومي ثالث » هو الطابع العربي العلمي الحديث ؛ وهذا الطابع الذي يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية جزء من تراثنا . من واجبا أن نتطوره ، وأن تمتد قاماتنا بعد ذلك إلى آفاق الثقافة العالمية المعاصرة . ثم يترج ذلك كله في وعاء ثقافي علمي بيمر شيئا : لعروبة أولا ، والمعاصرة ثانيا^(٢٧)

وهذا التوازن الدقيق بين هذين العنصرين : التراث والمعاصرة يجعله صلاح عبد الصبور أساسا لرخص محاولات أنصار كلا الجانبين لتخليب أحدهما على الآخر ؛ فلا يمكن أن يستعدنا تراث ويركب أكتافنا بدلا من أن يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة^(٢٨) . ونراه يحاجم الأدباء المحدثين الذين يعيشون على التراث وحده ، وكأن التراث قنصلان معروفان تلتزمان على الحقائق الكتاب والشعراء^(٢٩)

وهو يتابع بالنقد عباد التراث المنقطع عن كل مصادر المعاصرة فيقول « وللتراث الشعري سطرة لا يكاد يعلت منها إلا الشاعر العظيم . فالشعراء الأوساط ينحصر في هذا التراث حصوا شبه مطلق . فإذا أراد أحدهم أن يصف بحر التشبيه المعاصر ، الذي فوج عليه الأقدمون . وإذا أراد أن يمجّد إسما اختار الأوصاف المتواترة التي وردت في محوطة من الشعر . وحتى اللغة عمدت تنفذ فريدها وصاها وتصح لغة عامه^(٣٠) »

أما إذا ربط التراث بالمعاصرة وأصبح سبحا في حرية الشعر فهذا هو المعنى الأصلي في الشعر . وهو الذي جعل لشاعر متميز . يتج شعرا متميزا^(٣١) . فهناك شعراء معاصرون يدب بمنكوب تراث . وشعراء آخرون يتسلطهم التراث^(٣٢) . وعلى الرغم من اهتمام صلاح عبد الصبور

الأدبي أبنا العلماء وشكسبير، وأبنا نولس وبودلير، وأبنا الرومي وإيليرت، والشعر الجاهل ولوركا،^(٢١)

وانسعت رؤية صلاح إلى الثقافة العربية المعاصرة إتساعاً هائلاً، فلم تقتصر على الشعر وحده، بل شملت آفاق الفصح والسرّج والمأساة والنص ورواه في مقالاته التي جمعتها في كتابه (صوب عصر)، شاع حياة تشيكوف وآثارة، وتحلل شخصية جون اسبورن في مسرحية (نظر حلفك في عصب)، ومسرحية جون اسكواير (مهرج من سرغورد)، ويعرض كتاباً فتشككوك من الأدب وحرثه، وحين كتب (سبابة الأبياء الصغار) الذي يورج حياة حزب بوم مريض، ويتقل بعد ذلك إلى الكتابة عن قصة الأدب والحس من خلال (عقيق السبب شاترل) و(بوليسير) و(لوليتا)، ويتتبع بضم الناقد المحلل قصة (حريف امرأة أمريكية) لتبسي وبلانير، وقصص فرانسواز ساجان، وحياة الشاعر الروس فلاديمير ماياكوفسكي، وقصة فضال البرت شفايتزر في أفريقية من خلال كتابه (على حافة العاية البدائية)^(٢٢)

وراه في كتابه (وتبقى الكلمة) بفار بين شخصية كلوبويرا كما رسمها شوقي وشخصيتها كما رسمها شكسبير، ثم يعرض حياة الشاعر اليوناني كازنزاكيس وآثاره ومناخ فكره، مثبته تأثيره بالهيدوسوفي نيتشه وبرحمون، وتحلل منحنى الأوديسا الجديدة، ثم يعرض للشاعرة الإغريقية سالفر، والشاعر اليوناني السكندري كفافيس، وينتقل من رحاب الشعر اليوناني الحديث والتقديم إلى الأدب الروسي فيحلل حياة يوشكي وأديه، ويقدم عايج من شعره، ثم يتناول موقف سارتر من قصة الالتزام بالنسبة للنسب والشعر، محلاً آراء فلاسوف حيا، وروا وتشاردر حيا آخر، ومتبعاً لرأي المنوعة الواقعية الاشتراكية مرة، والمنوعة البارناسية مرة أخرى، ثم راء يقدم تحليلاً نقدياً عبقياً بدراسة سارتر عن بودلير، ولا يلبث أن يترك سارتر إلى الكاتب لأدني بيرفائيس في أخاهه إلى ما يسمى بالمرسح التسجيل، ويناقش قضية الاعتراف Alienation أو الطرف للقابل لنظرية الحائط الرابع، وينتقل من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة الأمريكية فيحلل طبيعة الحياة الثقافية في أمريكا، ويعرض بعض الروايات الجديدة واتجاهاتها، ويتحدث عن اتجاهات الشعر الأمريكي المعاصر عند أمثال ووبرت لوبل وروشارد ولبور^(٢٣)

وهذا الراد الوصير من الثقافة العربية المعاصرة، ندى بهشت بشوعه وتعدد مياديه، لا يمرضه لنا صلاح في دهشة لقروي نباح الذي جاء إلى المدينة الكبيرة لأول مرة، بل يمرضه بأصالة المعتر بتراته الشعرية، الرافض في اتساع مساحة الفكر العالمي، المواعى بما يأخذ وما يلدغ، المحلل الذي يصل إلى أعماق التجربة ومغزاها الإنساني، الناقد المتشوق، الذي يستطيع أن يضع يده فيجد الدنر أو الصدق، المحرب التلاح الذي يستطيع أن يقارن بين القديم والمعاصر، وبين الشرق والغرب، ويقرب بين الأشباه والأضداد

ومثلاً وجدنا صلاح عبد الصبور يستهويه تراثه العربي ولا يتعدى، رراه في هذا الحشد الحافل من الثقافة الغربية المعاصرة ثابت الحاش بعيداً عن حمأة التعريب التي وقع فيها رواد كبار من قبل - كما أيسف

يكتب التراث في صباه وفي سبي شابه الباكر - واختياره صم اللغة العربية ميذا للدراسة الجامعية، حيث سهل من مصادر التراث شعرو ومثله، فإنه أحسن ضرورة الرؤية الشاملة لهذا التراث - والإقدام على قراءة مصادره (فرقة صحيحة تاريخية مرتبة)^(٢٤) ولهذا انقطع سبيل لتحقيق هذه العاية، وتفرغ للتراث الشعري العربي منظره شاملة فاحصة، واستبانت له من خلال هذه الرؤية نتائج ذات أهمية كبيرة، فقد وجد، أن تراث الجاهلية تراث عظيم في صلبه وفي إحساسه بالبطيعة، وفي غلظه بين الحواس، واستجلابه للصورة من ذلالتها، وفي تقديره اللون والشكل والظم والرائحة في الأثباء، وفي بعده عن التعرّب^(٢٥)، وهذا الإعجاب العظيم بالشعر الجاهل لا يجعل صلاحاً متعدياً للتراث، ولكنه يقيم أبداً في نفسه هذا التوازن الذي سبق أن أشرت إليه، حتى ليزكره بعض تراث الجاهلية بأشعار لوركا وجون كيتس في حبوبتها^(٢٦) ويمنح تراث الشعر العربي في سبج فكر صلاح مع تراث كل شعر قرأه، يقول في ذلك: «لقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من البقي حين قرأته، فأحييت ما أحييت، وكهرت - كهرت - وتغيرت تراثي الخاص من - واحتشد تراثي الخاص من بذاتي الخاص من كل شعر قرأته، بعدما من كتاب الموتى والإسادة، وسبابة بآخر ما قرأت»^(٢٧)

وهذا المزيج من الشعر التراثي والشعر المعاصر في يمكن صلاح بقدر قيمته بحسب تعبيره عن عصره، ولكن بحسب شعيره «كل الإنسان»^(٢٨) فالشعر في رأيه «عن اكتشاف الجانب الجمال والوجداني من الحياة»^(٢٩)

وهو يوجب على من يدرس الشعر أن يفتش عن تخفيه هذه الفصيلة المعظمي: تقدير النفس والحياة^(٣٠)، وراه بشيد بالوان من الشعر العربي بوصفه «وثيقة ثورية نفسية رائعة، وشعراؤه شعراء كبار، ونوار كبار، حتى لو استبعدنا من ذخائرهم شعر للدع البليد والملاقع الدجى، فلهذا كانت ثورتهم بحثاً عن أنفسهم في داخل نطاق اجتماعي رصو به كارهين»^(٣١)

وهذا الإعجاب الواعي بالتراث امتزج في توازن دقيق بالثقافة الغربية التي استقاها صلاح عبد الصبور من قراءاته الواسعة، وكان وراء الإقبال عليها داع يقف على معنى الثقافة، ويراهما بتواصلة في أي قطر من أقطارها، مستمرة في أي تاريخ، صحيحاً كان أو معاصراً، وكل من لا يحسن دنيائه إلى التراث المعنى، ولا يحاول حاضداً أن يقف على أحد مرتبته فإن صل^(٣٢) ولهذا نجد معنى التراث عند صلاح يسبح اتساعاً شموياً، فلا يقتصر على التراث العربي محسب، وإنما التراث عده هو كل ما أنتجته البشرية في تاريخها الطويل من روائع الإبداع الإنساني، والأدب العربي جزء منه، لا يعصم عنه، يقول: «إن الأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى، فيه طائمتها وعلمها، وهو يقف بينها معتراً بأصالته ووجوده وإسهامه الملى في تطوير التجربة الأدبية في العالم»^(٣٣) ولهذا تشابك الرؤى وتمتدح الأسماء في نفس صلاح، وبحس قرابته الشديدة - كما يقول - إلى الشعراء «في كل صقع من أصقاع العالم - وفي كل صفة من تاريخه - بحيث انتظم موزوني

القول .

ومثل هذه الدعوات للمهاجرة على الثقافة العربية ، المحاذرة لتراثها الفكري لا تتفق مع التوازن الذي أقامه صلاح عبد الصبور في فكره بين التراث والمعاصرة : على أساس من الاحترار المستنير وتعمق الجهر ، وتواصل المحاصرات وعلى الأجيال ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة والطابع المصري . وما أصدق ما قاله في ذلك : « لقد شب العقل المصري عن الطوق ، ولم يعد في غرابة تلك الظنونة التي يتقبل فيها مستحلبا واحدا ، ولأجيال الحديدة أن تتوقف لتتساءل : أهى عربية أم شرقية . ولكنها ستعرف بنظرة أسبغها وحسب مصرية معاصرة » (٣٩) .

وإذا كنا نتوقف من حين إلى حين للنظر في موقعنا من التراث العربي فلكي نساعده على أن يعيش في عصرنا ، وأن يكون مصدرا لاستلادنا واستلهاما (٤٠)

وي ضوء هذا الموقف الفكري الواضح من قصة التراث والمعاصرة ، الذي احتفظ بالشخصية العربية الأصيلة وعمق وجودها في صميم العصر الحديث ، يمكننا التلويح إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعري الذي كان تجسيدا نابضا بالحياة لموقفه الفكري من تلك القصة ، ولهذا حديث آخر .

وكان صلاح مديوكا إدراكا تاما لموقفه ؛ ولهذا هاجم الدعوات (الاستغرابية) الصادرة من سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد) ، والدكتور حسني فوزي في كتابه (سدياد عصرية) ، والدكتور طه حسين في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) (٣٩) . ويقول في ذلك : « هذه الدعوات المحذرة إلى الاستغراب هي لون من السخط على الواقع حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتعزفه عن مجال الصحيح ... ولكننا أيضا نعرف أن مكاننا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زاهرا واهما باحتياجات عصره يوما ما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغرب ، ولا نستطيع أن نقصد مشية العداوس . إن علينا عندئذ أن نرعى تراثنا ونحاصرنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقعنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة ونقدمها » (٣٩) .

وأشار صلاح إلى خلو دعوة التغريب عند بعض دعاته ، كزعم الدكتور طه حسين أن مصر ليست جزءا من الشرق القديم ، بل هي جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط (٣٧) ، ودعوة سلامة موسى إلى نبذ اللهجات العامية ، ودعوة عبد العزيز فهمي إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية (٣٨)

• هامش •

- (١) لعلة أراد بومعنا في قارة آسيا دون أفريقيا ارتباطا بالحضارة العربية التي بحث من آسيا
- (٢) اليوم والغد لسلامة موسى ط . القاهرة ١٩٤٤ - ص ٤١
- (٣) نفسه : ٤٣ : وراجع تفصيل موقف سلامة موسى من قضية التغريب في كتاب (الانجازات الوطنية في الأدب المعاصر) للدكتور محمد محمد حسين - الجزء الثاني ، ٢٢١ - ٢٢٧ ط دار الإرشاد - بيروت ١٩٧٠ م .
- (٤) مستقبل الثقافة في مصر للدكتور طه حسين ط . القاهرة ١٩٤٤ - ص ٤١
- (٥) نفسه : ٢٢
- (٦) معركة بين القديم وحديث لمصطفى صادق الرافعي ط . القاهرة ١٩٠٣ م : ص ٣٤
- (٧) انظر : حيان في الشعر لصلاح عبد الصبور - دار العودة - بيروت ١٩٦٩ ٤١ - ٤٥
- (٨) نفسه : ٤٩
- (٩) نفسه : ٤٩ ، ٥٠
- (١٠) انظر : قصة الصمم المصري الحديث لصلاح عبد الصبور ط . القاهرة ١٩٧٢
- (١١) قصة الصمم المصري الحديث : ١١٩ ، ١٢٠
- (١٢) نفسه : ١١٩
- (١٣) قرأه جديدة لشعرنا القديم ، لصلاح عبد الصبور ، نشر دار الكتاب العربي ١٩٦٨ ص ٥ . وانظر حيان في الشعر ١١٢
- (١٤) قرأه جديدة لشعرنا القديم ٩
- (١٥) حيان في الشعر : ١٠٧
- (١٦) نفسه : ١١٠
- (١٧) ماذا يبقى ميم للتاريخ لصلاح عبد الصبور - نشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ط . ١٩٦٦ ص ٢٥
- (١٨) انظر نايه البلد الأول من عمدة (صبور) أكتوبر ١٩٨٠
- (١٩) المرجع نفسه
- (٢٠) قرأه جديدة لشعرنا القديم ١٥
- (٢١) نفسه
- (٢٢) نفسه : ١٦
- (٢٣) حيان في الشعر ١١
- (٢٤) حيان في الشعر : ١١١
- (٢٥) نفسه
- (٢٦) حيان في الشعر ١١٢
- (٢٧) قرأه جديدة لشعرنا القديم ١١
- (٢٨) نفسه : ١٣
- (٢٩) نفسه : ٢٥
- (٣٠) حيان في الشعر ٧٩
- (٣١) نفسه : ١٠٨
- (٣٢) نفسه : ١١٠
- (٣٣) انظر كتابه أصوات العصر - نشر دار العودة ١٩٦١
- (٣٤) انظر كتابه وثيق الكلمة - نشر دار الآداب - بيروت ١٩٧٠
- (٣٥) انظر : قصة الصمم المصري الحديث ١٢٠
- (٣٦) نفسه : ١٣٢
- (٣٧) ماذا يبقى ميم للتاريخ ٢٢
- (٣٨) قصة الصمم المصري الحديث ١٣٣
- (٣٩) نفسه : ١٣٥
- (٤٠) دعوة البلد الأول من صبور أكتوبر ١٩٨٠ .

نظرية الشعر في كتابات

صلاح عبد الصبور

عرض وتفسير

□ ابراهيم عبد الرحمن محمد

يتألف التراث الأدبي الذي خلفه الأستاذ صلاح عبد الصبور من ثلاثة أنواع من الكتابات الأولى - شعرية وتتمثل في عدد من الدواوين التي نظمها في فترات متتابة من حياته الأدبية ، مما يجعل منها تشخيصاً لطبيعة أفكاره ومواقفه الفنية والاجتماعية ورؤاه السياسية وما كان يطرأ عليها من تطور والثانية - مسرحيات شعرية استوحى أكثرها من التراث العربي القديم في أصوله الدينية والشعرية والأسطورية الموروثة

والنوع الثالث : كتابات نقدية متنوعة في الشعر والقصة والمسرحية

ومن الملاحظ أن شهرة صلاح عبد الصبور قد تركزت حول نوع بعينه من هذا الإنتاج الخصب ، هو الشعر ، سواء ما جاء منه في شكل قصائد مفردة أو مسرحيات شعرية ، فلم يكد يلتفت أحد من النقاد إلى مناجاة النقدى على الرغم من غزارة وتنوع قضاياها الفنية ، واتصاله الوثيق بتجربته العملية في نظم الشعر وكتابة المسرحيات ، سوى إشارات قليلة إلى آرائه في مفهوم الشعر في دراسة خصبة للدكتور عز الدين اسماعيل عن « مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين »^(١)

وعلى الرغم مما يذهب إليه الدكتور عز الدين في دراسته تلك من أن مفهومات هؤلاء الشعراء للشعر ووظائفه الخيالية والنوعية ليست أكثر من تصورات خاصة عن طبيعة عملهم الإبداعي ، ابرعت من خلال التجربة والممارسة ، التي لا تخلو من قدر من التحصيل الثقافي الخاص بكل شاعر منهم - فإن هذه المزاوجة التي يراها بين التجربة العملية والتحصيل النظري ، من شأنها أن تعرنا بالبحث عن العناصر النقدية المتأثرة في كتابات هذه الطائفة من الشعراء النقاد ، إن صح الوصف ، ونجميعها ونصنفها تصنيفاً يسر لنا دراستها وتقويمها تقويماً نقدياً صحيحاً .

« إن الرثاء الحق لحملة الأعلام هو أن نجبي آثارهم بالدراسة ، ونعشش أوراقيها وغصونها بأنفاس العشرة الطيبة ، والحب المنبصر الدكي »

صلاح عبد الصبور : باكثير رائد الشعر والمسرح

مجلة المسرح عدد ٧٠ سنة ١٩٧٠

لتراث الشاعر الشعري والنثري ، في ذاته من ناحية ، لاستخلاص آرائه وأفكاره النقدية التي جاءت وليدة هذا السلوك الفني الذي حرص في كتاباته جميعاً على انصدور عنه ، وهو المزاوجة بين التحصيل النظري والتطبيق العملي ، وتأسيس هذه الآراء بتجليه وردها إلى أصولها العربية الموروثة والأجنبية الوافدة من ناحية أخرى . ومن المعروف أن تراث هذا

وستطيع أن تنحل إلى دراسة آراء صلاح عبد الصبور في « نقد الشعر » هذا السؤال الذي نتحد من الإجابة عنه وميلنا إلى رصد أفكاره النقدية وتقويمها هل صدر هذا الشاعر في كتاباته النقدية عن وعي نظري يجعل من آرائه المتناثرة في كتبه التي نشرها « نظرية » متسقة في نقد الشعر؟ هذا في الحقيقة سؤال نحتاج الإجابة عنه إلى قراءة متأنية

الشاعر النقدي والشعري تراث عزيز المأدبة ، متنوع الروايات مما يلقي على دارسه عشا كبيرا ، خاصة إذا اعتبرنا هذه الحقيقة وهي أنه كان يصدر في نظمه من شعر ويؤلفه من مسرحيات ويلهعه من أحكاك نقدية عن وعي هي ومحصول نقدي متفرع يعمل من كتاباته جميعا أعمالا فكرية . على الرغم مما يصعبه عليها من شاعرية خصبة ، ويكسوها به من أثواب عاصمية لا تكاد تثب عما تنطوي عليه من أفكار إلا بعد إعادة قراءتها مرة بعد أخرى ! وقد عبر هو نفسه عن هذه الحقيقة تعبيرا طريفا بقوله : « إن كل قصيدة تمنح نفسها عند القراءة الأولى هي قصيدة متوسطة القيمة » ، وأن التحيرة الشعرية لا تنمي بالضرورة التجربة العاطفة الشخصية وحدها ، وإنما تنمي كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات ، فضلا عن الأحداث المعاشة التي قد تدفع الشاعر أو لسان إلى التذكير (٦٧)

ومها يكن من أمر هذا المعصر الذكي الذي كان يصميه صلاح عبد الصبور على أشعاره : كتاباته ، وهو ما سوف نعرض له بالدراسة . فإن ما يهنا إتيانه هنا أنه قد ترك آثارا واضحة على كتاباته النقدية . تتمثل في لون من « التفصيل النقدي » إن صح هذا الوصف . الذي تدق عناصره على الفارئ المادي ، لاستيعابه تراثا نهديا متوعا . عربيا وأصليا ، مصبوغا بألوان من الفكر الفلسفي القديم والحديث استلهمها من كتابات أرسطو وأفلاطون ونيشة وجلاوتس وسولزبرج وكافى وكيركغارد وبوسيه وغيرهم من الفلاسفة القدماء والحديثين ، وألوان من الفكر الديني المتأخر من تراث المسيحية والإسلام في تجايب السوي والصوفي ، وألوان من الفكر الأدبي في مذاهبه المتنوعة . وفي اختصار إن هذه الكتابات النقدية مزيج من المادية والروحية ومن الرومانسية والكلاسيكية ومن الرمزية والواقعية والسرالية ، وغيرها من المذاهب والفلسفات ، ولكن في معانيها وأفكارها العامة أكثر مما في حقائقها الخاصة وتفصيلاتها الدقيقة . ونمل في هذا ما يسر ما قصدنا إليه بقولنا إن الصيغة النقدية التي تعرضها كتابات صلاح عبد الصبور صيغة معقدة ، تسمى أنها ولادة ثقافة عامة واسعة طسمة وأدية ، قديمة وحديثة

وقد عبر هو نفسه عن هذا الجانب من تنوع ثقافته تعبيرا مباشرا في كتاباته المختلفة ، من مثل قوله « حيائي في الشعر : ٦٨ »

« استعبدني جيران طوال سنوات المراهقة الأولى ، وكان هو قائد رحلي بشكل ما . فقد قادني بادئا إلى قراءة كتاب ميخائيل نعيمة عنه حدثنا ميخائيل نعيمة عن قائل جيران بيته وعلق الاسم بلهني حتى وجدت بالصدفة السجدة ترجمة فليكس فارس لكتاب نيتشه الخارق « هكذا تكلم زرادشت » . أي حوار يخلخل الروح وجنته بعد قراءة هذا الكتاب ، وفلاسفة قليلون من بني البشر يستطيعون أن يؤثروا في الوجدان البشري كما يؤثر نيتشه ! ... إن نيتشه ظل أثيرا إلى نفسي منذ ذلك الحين رغم نسكبي بعد ذلك في أروقة الفلاسفة »

« وقوله (حيائي في الشعر : ٩١) .

« لقد بدأت الأسماء الغريبة تفرع آفانا بعنف عيب - إليوت - أندريه بريمون ، بودلير - فاليري - ولكه ، شلي - وردزورث -

وبدأت الكلمات الغريبة تطل في مجامعنا الساذجة الصافية الرومانتيكية ، الكلاسيكية ، الكلاسيكية الحديثة ، الشعر الحائلي ، الشعر النقي . الشعر المتأخر ، الرمزية . السريالية ، اليراسية ... مع ما شاع في ذلك الوقت من بدايات تأثير الواقعية الاشتراكية ... وأطلق أجوار الحقيقة كثيرا إذا قلت إن عرف كل ذلك عن قرب . بل لعل لم أعرف شيئا منه عن قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تملأ المثلثات المخرقة ، كانت معرفتي باليوت حتى قلت الوقت لا تملأ فرائق لبعض قصائده مثل الأرض الحراب وأغنية حب ج. ألفريد برودفورد وكانت معرفتي بودلير هي القراءة المستعجلة لبعض قصائده ولكن هذه المعرفة غير الوثيقة كانت أشد جفا لليلة من أي معرفة وثيقة »

وهذه النصوص التي اجترأناها اجترأ من كتاباته المختلفة قليل من كثير يرونها في هذا الكتاب أو ذاك من كتبه المدينة - حيائي في الشعر ، وبقي التكملة - وقراءة جديدة لشعريا القديم - وحتى بقهر الموت ، وغيرها من المقالات والندوات والأحاديث الإذاعية ، بالإضافة إلى شعره في دواوينه المدينة التي كانت مبداءا لتطبيقاته الفنية . وفي اختصار إن هذه الثقافة المتشعبة ، والترعة الفكرية العافية ، والمزاوجة بين النظر والتطبيق من شأنها أن تهدي صاحبها إلى فكر نقدي متسق ، يستمد عناصره من روايد مختلفة ، ليعيد التأليف بينها في سياق متناسق . تدق خبوطه وتتشاكل فتؤلف « نظرية » متكاملة في نقد شعر .

(٢)

وبعد كتاب صلاح عبد الصبور « حيائي في الشعر » من خبرة كتبه وأوثقها تعبيرا عن فكره النقدي . لما يتنوى عليه من مادة نقدية واسعة تكاد تعرض نظرية متكاملة في نقد الشعر كفت ، وهي نظرية تألف من عنصرين أساسيين هما : ماهية الشعر ووظيفته الفنية والعملية ، علا في كتاباته إلى عناصر أخرى عربية حديثة ، بسط الفون فيها بسطا نقديا عميقا ، على عكس كتبه الأخرى التي حصصها لدراسات نصيحية تتصل بهذا العنصر أو ذاك من عناصر هذه النظرية الأساسية والفرعية . ومن ثم فسوف نتحدث ، لرصد هذه النظرية واستخلاص عناصرها ، من هذا الكتاب أصلا نذكر هجواته ونوضح جوانبه كما تنأثر في كتاباته الأخرى من قصايا وأفكار .

وتدلنا كتاباته المختلفة ، في هذا الكتاب وغيره ، على أنه كان مشغولا بالبحث عن تعريف دقيق لشعر ليتحد منه مدخلا إلى تحديد ماهية هذا الفن ووظيفته ، هو قف عند بعض الآراء القديمة والحديثة لا في التراث العربي وحده ولكن في تراث الأمم الأخرى أيضا . وهو يفرز مد المدانة صمونة تحديد تعريف جامع مانع يفس شعرى . ذلك أن خصائص القبول الأدبي في حينها لمبكرة كانت تتدخل فيها بينا من الناحيتين الفنية والموضوعية . تدخلا واسعا عسفا . ولكن هذا التدخل أخذ يتطور ويتغير بتطور القبول الأدبي مصفا عبر تاريخ الإنسان الطويل . مما جعل من الصعب على النقد قديما وحديث تحديد تعريف ثابت وجامع مانع . كما يقول المناطقة بشعر

وهو ملاحظ أن القدماء في سائر الأمم كانوا يقسمون التعبير الأدبي

بارؤية الجديدة لكل مظاهر الحياة . المتمتع بالآمان والظلال والروائح
والشمس تلمحاً شبقياً . والمخمر في القوت ذاته لخصو . الدت في كا
لحظة . أخذ لوزكا هذه الروح وصاغها صياغة جديدة . هي صاغة
بان معاصر مثقف . ذلك كان طموحه . أن يعنى بالشعر امتزاجه
بغلب الحداثة . كأنه يخلط العالم كله في كأس واحدة ^(١٨) . ولما في
قصيدة « الزوجة الخائنة » التي استأجها من ديوانه وأغنيات عجمية . ما
يعكس كيف كان لوزكا يستلهم عالم المعر وحكائمه ^(١٩)

وأحدها بحر النهر

معتقدا أنها عنراء .

ولكن تبين أن لها زوجا

كان ذلك ليلة القديس جيمس ،

كانت أنوار الشارع تنور .

وفراشات الليل تتوهج .

وفي حبات الشارع الأخيرة

لمست يديها التامنين ،

وتفتحا في ضحاة كأسها

سائل الخزامى ..

وكان حبيب لوسا

يرن في أدنى ،

كأنه قطعة من حرير

تخلها عشر خناجر ،

والأشجار دون ضوء لضي

على قمها ، غدت أطول

لا رهرة للمك ولا الصدفة

لما مثل هذه البشرة الرقيقة

ولا مرايا الزجاج تشع

مثل هذا البرق

في تلك الليلة

عدوت في أجمل الطرق

صعدت على أجمل المهارى

دون شكبة أو ركاب

مسلة بالرمل والقبلات أخذتها

بعيدا عن النهر

وصبوف الوبس تتصارع مع الخواء

لقد قصروا كما أنا

كعجري تماما

أعطيتها ماء سلة من الكرز الأحمر

ولم أرد لنفى أن تقع في حيا

لأن لها زوجا يينا قالت لي -

أنا عنولة . وأنا أخذها إلى النهر !

وفي هذا كله - أفكار الطيرة . وأحكامه التطفئة . وحده

النقدى في اختيار الناد - التي يخلطها ما يعينا على تفسير تعريفه الشعر
وهو تعريف نستطيع الآن أن نعد صياغته مدحطين فيه ما تباثر هذا وهذا
من عناصره . تماما كما يفعل علماء الآثار حين يحددون الحياة إلى آثار
المهشمة لهم ما تفرق منها . ويخلص هذا التعريف . هذا صبح فهم
لكائناته . في أن « الشعر تأمل ونفس وحار بقسمه الشاعر من ذاته
ودوات الأشياء من حوله » عنه كشف الحقيقة وإن د معه . ووسائله
المسيب والعبوة والعبء والحد والحد

(٣)

وقد دعاه هذا المفهوم لعضة الفن الشعرى إلى أن يدبر حواره عن
« ماهية الشعر » حول أصليين كبيرين هما : « عملية الإبداع » و« تشكيل
القصيدة » . وهما أصلا تفرعت من كل سبب قصدا عديدة أخرى ومع
عندها في كائناته المختلفة وفتات بكل بعضها بعضا كما قلنا من قبل

(١) وهما يتصل به « عملية الإبداع » عبرها ثمرة متزايدة
عصريين . أحدهما إنساني . هو وعى الإنسان بذاته وقدرته على مواجهة
معه . بأن يجعل من هذه النفس ذاتا وموضوعا في - واحد . فيقسم
ويخلق في لحظة واحدة . لتصبح بحر الأمر دافعا ومنصورا إليه ومرة
وهو يرى أن تاريخ الإنسانية كله بأوجهه العقلية و« حسية والتجريبية
ليس سوى تاريخ هذا الدامل الإنساني في ديه . ويست محاصرته إلا
محاطرات نظر الصبغة في المرأة . فمعى هذا الصر درجة من الانعصاف
والثباتية . وقدر من العداوة والمحبة معا . ولده اكتشف الحقيقة وأنه
فرعى الذات هو نقطة انطلاق نقد الذات . مدى هو المقصود لأولى في
رحلة التقدم ^(٢)

ومثل هذا النظر في الذات من شأنه أن يغير . فما يرى . إدراك
الإنسان للحياة « من إدراك ساكن فائر إلى إدراك متحرك متحرك
ويرتقى باللغة البشرية إلى مرحلة الحوار مع النفس اندى هو أكثر درجات
الحوار صلتا وتزاوة وتواصلًا ^(٣)

ولا يعنى النظر في الذات الانكباب على النفس . ولكن يعنى أن
تصبح الذات محوراً أو بؤرة لصو الكون وأشياءه ونحن الإنسان غلاته
بها من خلال نظره في ديه . وهكذا « يدبر الإنسان نوع من الحوار
الثلاثي بين ذاته الناطقة . وداته المتصور حيا . وبين الأشياء . وبين
حلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يتحدث سقر ص منه من المسحين
تعرض في نفس الإنسان . وأنه لابد من إدراكه بحدوث الذي يبدأ
بالفكره . أى الذات الناطقة ثم تحدث لفكره أى ناشت أو لتأمن
في الذات المتصور حيا . مستعينة في ذلك بحقائق العادة . وهى
الأشياء ^(٤)

وحين يغفل الناقد إلى رصد ولادة هذا الحوار في قصصه ومثله
نوه بواجبنا بالمتنصر الثانى الذى سكتى عليه في تفسير « عملية
الإبداع » . وهو عنصر روحي يتمثل في التحركة الصوفية في دحاج
عندها مختلفة في نفس صاحبها . يرى القصيدة رحلة كرحلات الصوفية
و « دعا ومن الحوار الثلاثي الذى بدأ خاطرة بطل من لا يفهمها أيا
خاطرة من مع متعال عن البشر وعلى حو من يجد في محاولات اشتد

واحترام التأمل ، فالقصيدة ليست مجموعة من الخواطر أو الصور ، المعلومات ، لكنها بناء متدامج الأجزاء معظم تنظيمها صارما ، وتلقائي في نفس الوقت ، فليس للعقل ، نصيب في العملية الفنية ، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعا من الفريزة السبة ، مثله مثل المقدرة على الورق وتكوين الصور - إن المقدرة على التشكيل ، مع المقدرة على الموسيقى هما مدابة طريق الشاعر وحوار مروره إلى عالم الفن العظيم ؟

ولا يتحقق الكمال الشكلي للقصيدة مما يرى بإحكام بنائها ،
بحسب : ولكن بتوافر عنصرين آخرين

الأول : ما يسميه بالذروة الشعرية ، وهو ليست ذروة ملموس الذي يجده في الدراما ، وإن كانت تحتوي عنصرا دراميا ، ولكنها شيء آخر شبيه بما اصطلح النقاد القدامى على تسميته «بيت القصيدة» ووظيفتها أن «تقود كل أبيات القصيدة إليها وتسهم في تجديتها وتويرها» . ويختلف مكان الذروة من قصيدة إلى أخرى ، فقد تأتي في نهاية القصيدة ، كما تأتي في وسطها ، وقد تختبئ في حلال التفاصيل التي ترحم أبيات القصائد ومقاطعها فلا يمتنع إدر كها سهولة ! وإن هد الاختلاف في مكان الذروة يعود الاختلاف في أبيات القصائد .

وقد حرص الناقد على ضرب الأمثلة الدالة على اختلاف مكان الذروة من القصيدة واختلاف ما تؤدي إليه من أنية . تخير منها هذين المثالين :

قصيدة الشاعر السكندري اليوناني كالفيس «في انتظار البرابرة» من القصائد التي تأتي الذروة في نهايتها ، وتلور القصيدة حول تصوير المفارقة بين انتظار المدينة هي البرابرة وعدم محبتهم .

فالناس قد تجمعوا في الميدان ، ومجلس الشيوخ قد توقفت جلساته عن من الشرائع ، والإمبراطور قد استيفظ مبكرا وجلس على أبواب المدينة الرجبية في أبي رينة يتظرهم ، يصحبه القاصل والنبلاء الذين ارتدوا عباةاتهم الحمراء وليسوا أساورهم وتكأوا على عصيهم ... ولكن البرابرة لم يبيثوا فصاحت بذلك فرصة الخلاص .

لماذا حل هذا الاضطراب فجأة
واكتست وجوه الناس هذه الحهامه
ولماذا غلخ الشوارع والميادين هذه السرعة
ويعود كل إنسان إلى بيته مثقلا بالفكر
لقد هبط المساء ، والبرابرة ما أتوا
وجاء قوم من الحدود يقولون
إنه ليس غمة يرابرة !
والآن ماذا نصنع بدون البرابرة
فقد كانوا نوعا من الخلاص !

إن ذروة القصيدة هنا هي نهايتها ، فهي شبه لحظة التوير في أجرومية القصة القصيرة التقليدية . وقد كنا نهابات هو باسان لما حثه لأفانيه فالتفاصيل تتراحم من أول القصيدة حتى قرب ما يبيد لتجلى موهبا ما ثم ما لبث كل ذلك أن يرتفع ، يدفع ، يدفع ، ويكتسب

من البر ، ويعرب لتسير ولاديب . ولكنها في الحقيقة «كائن صوفي» متنام نمر ولادته الفنية في حلة مصصة ذات مراحل ثلاث

الأولى . أن ترد على الشاعر في هيئة «وارد» يستعري القلب ويكون فعل . ويكون ذلك «حين يرد إلى الدفن مطلع القصيدة» . أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في الفاظ محوسقة . لا يكاد الشاعر نفسه يشي معاه . وهذا الوارد لا يتحيز أوقاتا معها على خلاف ما هو شائع . وإنما يأتي صاحبه «بين الناس أو في الوحدة» في العمل أو في التصحيح . لا يكاد يسبقه شيء يأتيه أو يستدعيه ! وبطل هذا الوارد يلج على حتى يتم الحمل بالقصيدة وترغب الذات في عرض نفسها على مراتبها

والثانية . مرحلة العمل . وهي التي تلي مرحلة الوارد وتبع منه . وتعرف في لغة الصوفية «بالتلوين والتمكين» بمعنى الارتقاء من حال إلى حال . ولانتقال من وصف إلى وصف ، والمخرج من مرحلة إلى أخرى . فإذا وصل تمكّن ! ولغة البغد يدع الشاعر نفسه في طريق علق ورحلة مصبة . محاولا الاحتذاء إلى المبع الذي خرج منه هذا الوارد لأول . ومقدار ما يجمع الشاعر في التقدم نحو هذا المبع ، بمقدار ما ينفصل عن ذاته وأو تفصل الذات عن نفسها تبعها وتعيد عرضها على مرتبة . «أو تفصل إن الذات قد انصدمت إلى ذات منظورة وذات مطور إليها» (١٢) . وكما يحقق بعض الصوفية ، رغم اجتهدهم في الوصول إلى «التلوين والتمكين» فإن بعض الشعراء ينفقون أيضا . رغم المشقة والجهد . في السيطرة على القصيدة ، وهو إختلاف يعود في الخلق إلى أسباب واحدة تتعلق بذلك بالتفاوت بين قوة الوارد وصاحبه في التصوف ، وسيطرة القصيدة على صاحبها لصعف إحصائه بما ورد إليه من خاطر في الشعر

وأما المرحلة الثالثة فهي مرحلة العودة ، عودة الشاعر إلى حاله العادية قبل ورود الوارد إليه . وقبل خوصه رحلة التلوين والتمكين . وهي عودة تتحقق بعد أن يكون القصيدة قد استوت ، وذاته الأولى قد عد إليها وعبر فتستيقظ حسنة الشاعر الفنية حين يعيد قراءة قصيدته ينسج ما أخطأ من نفسه وما أصاب ، وهنا «قد يثت ويمحو» . ويقدم ويؤخر . ويعبر معها بلطف ويستدل سطرًا سطر . لكي يتم التشكيل النهائي بالقصيدة . الذي هو سرها الفني (١٣) !

وهذا التصور الذي يقدمه الناقد لرحلة الميلاد التي تعيشها القصيدة في وحدان صاحبها ، والصلة الروحية الوثيقة التي يقيمها بين النفس والتصوف قد فرضا عليه أن يعد النظر في معاني كثير من المصطلحات القديمة من جهة . ويرجع آراءه بنقد في تفسير طسعة العلاقات التي يعمد من عناصر لقصيدة الغمة من ناحية أخرى . وفي عبارة أخرى أن يعد دامة «الباء التشكيل» بالقصيدة وما يتألف منه من عناصر فنية ويتصل به من قصائد

(٢) وقد سمع در كة لمكره «التشكيل في القصيدة» من دريته في بدوي في تصوير . وهي درية «كسته إياها رؤيته لكثير من متاحف العلم بكيرة» . وتسمونه بين لكشف الهني والكشف الصوفي . وإعانه شاة يشبه في شاة المساء البدوية ومعنى ذلك أنه يرى «تشكيل القصيدة» مرشح من التضم الصارم والتلقائية المطلقة ، ومعجد الشوة

رلاته عمدتها . وهنا قد يعدد القارئ مرة ثانية على صيد الدبوة الآ-
لكى بعد تقدير قيمة لتتأصل الأولى (١٦)

ومن تقصائد التي تأتي الدبوة في وسطها حيث يصبح أوا
تقصيده صاحب حد القلب قصيدة كفافيس أيضا . تذكر أيا
الحمد .

سها الحمد تذكر . لا الدين وجههم الحب فحسب
ولا المصاحبه التي استرحت فيها . فحسب
بل تذكر أيضا الرغبات التي أراذك
والتي دمضت لأجلك في العيون
وارتعت في نبرات الصوت
ولم تستعمل إلى لاشئ إلا حين عاقتنا الفرصة
لنادام كل شئ قد أصبح الآن ماضيا
لقد تساوى أن تعطى أو أن تعوق الفرصة
ركأنتك قد أعطيت نفسك هذه الرغبات
تذكر الآن كيف كانت هذه الرغبات
تلمح في العيون حين تراك
وكيف كانت ترتعش في نبرات الصوت
تذكر تذكر !

ودرة القصيدة في قوله : « نادام كل شئ قد أصبح ماضيا .
لقد تساوى أن تعطى أو أن تعوق الفرصة »

والعصر الثاني الذي يراه الناقد لازما لإحكام البناء الشكل
القصيدة . هذا النوع من عناصرها المختلفة من صور وتقرير وموسيقى
وهو يرى أن لكل قصيدة بدارها الخاص بها ومنطقها الذي لا شك
أبدا . ويتحقق هذا النوع من وسائل مختلفة . فقد يقوم على احتفال
القصيدة بالنص . كما يذهب على أسلوبها . حين يعتمد الشاعر على
التقرير . ولم لا شك فيه أن قصيدة مثل « قولاي حان » لكيرلادج يقوم
تورم على صور التي تحمى بها قصيدة كفافيس . في انتظار
البراقعة . حيث أن « قولاي حان » لم تكشف قليلا لمقدت
بـ

في رماندو قرر قولاي حان
أن يسي قبة مهية للدة
حيث يجري « آلف » النهر المقدس
جلال كهوف لا يمكن للإنس أن يعرف كهفها
بلى أن نصب في بحر لا تظلم عليه الشمس

وكانت هناك حقائق متألفة بالحدائق المتبرجة
حيث كانت تزهر كثير من أشجار البحور
وتوجد غابات قدعة قدم الخلال
تضم بقعا خضراء شمس
ولكن آه . تلك الطرة الرومانتيكية المنحدرة .
إلى أسفل التل الأخضر غير غطاء أشجار السرو

مكان وحشي . مقدس . مسحور .
كأقدس ما يكون مكان . برتاده تحت لبر صاحب .
شبح امرأة توح من أجل أخى حبيب . ومن هذه الطرة .
عجلة لا يتقطع اضطرابها
وكان هذه الأرض تنفس في ثبات سريعة .
انجس بنوع هائل في التو .
وبين اندفاعاته للسرعة المتعطلة .
كانت توالي شظايا الصخور مثل كرات البرد المتحطلة .

وعلى هذا النحو يتحدد تورم القصيدة في بناء هذه السلسلة
المترابكة من الصور القصصية التي يعادل بها الشاعر أحاسيسه لياضية
ومواقفه الخاصة . أو على حد تعبير الناقد . التي يتم عن طريقها هذه
الحدود . الثلاث الذي يقود في نفس الشاعر بين ذاته الناظرة وذاته المنظم
إليا على مرآة الطبيعة من حوله . ولولا حشية الإحالة لقابا لقصيدة
تأكملها لتجني طبيعة حد التور في صورته المتكاملة . وسحر حد
الحوا وعمقه ودلالته حين تترجم عناصره وطرقه مختلفة بطور
الطبعة من حوله امتزاجا عميقا ودالا .

(٣) وقد حظا صلاح عبد الصبور في طريق بناء هذه النظرية
التقديمية خطوة أبعد . فاحد من هذا التصور الذي يقدمه لنا القصيدة
التشكيل مدخلا إلى دراسة عناصره وما يتصل به من قضايا نقدية من
ماحية . وما حجة آ النقاد في من ناحية أخرى موقف عبد التجربة .
والدانية والموضوعية . واللغة . والشعر والمكر . والصورة . والموسيقى .
والشعر والبراث وغيرها من العناصر وقضايا الأساسية في تأليف بناء
القصيدة للشعر

ويطلق الناقد في تحديد هذه التجربة ورصد دورها في
التقصيده كما يسميه إليوت بمعاودة البناء وحده من الاستحلال قواه
الإبداعية . « كثيرا ما تمرص الكاتب أوقات تصول أو تفصر . يحس
بنفسه خللا عاجزا عن الإبداع . حتى ليصبح كل شئ في نظره صامتا
هامدا . وحتى لتصبح أدواته الفنية . من قلم أو ريشة أو قلم .
صامتا كسولا . كأن لم يكن بيها وبه ألفة وطول صحبة » (١٧)

ومرر ذلك إلى أن جاء بعدد مما يرى . يمر بمرحلتين مميزتين
الأولى . « ومرحلة الخصوبة الخاصة » . وتقصده . تلك الفترة
التي تسمى بتورم الشباب الأولى . وهي التي يصل فيها قادرا على الإبداع
الشعري . حتى إذا ما بلغ الخامسة والعشرين انتقل إلى مرحلة الثانية .
مرحلة الخوف والقلق من عدم القدرة على مواصلة الإبداع . وهي
مضطرب . لكي يصل شعرا إلى . وأن تدور لونا من التظم النفسي
والحدائق بعينه على الأسمر في مواصلة العطاء . في هذه السن أو
حيثما تحب للصيد الدانية أو « شك على الخوف » ونحو النار ملاحية
الأولى التي أصبحت الإنسان لكي تجعله شعرا . ويعد . إلى در هادته
جديدة لكي تجعل من الشاعر الموهوب مستجا وحسبا في مستقبل
أيامه . (١٨)

ومعنى ذلك أن الإبداع العبقري وليد تجربتين متبايزتين ، كل واحدة منها آخذ من مرحلة معينة من حياة الفنان .

الأولى تجربة ذاتية نابعة « من النظر الداخلي » ، وهو ما يعرف بلغة النقد التسمي بـ « الاستبطان الذاتي » . والثانية ، تجربة عقلية تسع من « النظر الخارجي » ، وتتلوى على محاولة لاتحاد موقف من الكون والحياة - ذلك أن مدلول « التجربة » ليعني التجربة العاطفية الشخصية وحدها ، ولكنه يتسع لا يعنى « كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات » ، فصلا عن الأحداث المعاشة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير . وهي بهذا المعنى أكبر وجوذاً وأوسع علماً من الدوات ، وإن كان محال عملها هو هذه الدوات «^(١٨)» كما يتسع مدلول « الحدث » ليشمل الأحداث للذاتية وغيرها من الأحداث الوجدانية والفكرية التي تواجهها عقولنا وأذواقنا مواجهة خصبة ومتحة

وقد حمله نصيب التحررة إلى ذاتية (وجدانية) وعقلية إلى معاودة النظر في هاتين القصبتين الشعر والفكر ، والذاتية والموضوعية بوصفهما قصبتين متكاملتين

وبنطلق في تحديد العلاقة بين الشعر والفكر من ملاحظة للمارقة الوضعية بين موقف القدماء والمحدثين من هذه العلاقة ، فنقاد العرب القدماء يقيمون تعارفاً حاسماً بين الفكر والشعر حتى «^(١٩)» يقول أحدهم أن يرحم المرء المعجم من دائرة الشعر ليله للفكر ، وحتى يقول أحدهم « إن المتن وأبنا تمام حكيمان ، والشاعر البحتري » ! أما المحدثون فقد كان يدبوع كتابات الفلاسفة الأوربيين من أمثال جوته ، وهابتي وفيتشه بينهم ، سببا في اعتقاد بعضهم بأن صلة الفلسفة بالشعر نحي أن تبسط أفكارها فيه سبطاً نظرياً مجرداً ، يرفع مكانة الشاعر الفئالي إلى مكانة الشاعر الفيسوف

ويرى الناقد ، على العكس ، أن « علاقة الشاعر بالفكر لا تسع من إدراكه بعض الفصص الفكرية ، بل من اتحاده موقفاً سلوكياً وحياتياً من هذه الفصصا » بحيث يمثل هذا الموقف بشكل عصوي مما يكتبه وهو يستند في تقرير هذا المفهوم للعلاقة بين الفكر والشعر ، على أن الإنسان حين يعيش ويعمل ، إنما يفكر أيضاً . وهذه العناصر الثلاثة من الحياة والانفعال والتمسك تتصهر لتخلق من الإنسان ما يسميه الناقد « سبة بشرية » تختلف من شاعر إلى آخر . وهو أنى إنسان حين يعود إلى نظري هذه الذات يرى من خلالها الحياة والكائنات ، تتحول أفكاره شعراً في نفسه ، في رؤى وصور . كما يمثل الذات صورة الشعر لسحب في حصرة مظلة و « هبة » - ومن هذا المفهوم للصلة بين الشعر والفكر - بعض الناقدين موقفه من إثارة شعر الموت في التراث الخاهل حصصه عن ماعد . من أشعار الموت في تناح العصور الإسلامية الأخرى « فهو شعر أصيل ينسج حساسه تكسماها الخاص » . « طرفة » مثلاً . حين عدنا عن الموت حديثاً مريراً يلح على إيراد أن ما يحشاه منه ليس « سوى أنه ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد » فلا البد نستطيع أن نهصر عود غائبة « أو نمجد إلى كائن » ولا للرجل نستطيع أن نمخطي سهوة الخواد أو تنقل إلى مجلس الصحاب ، فالاقتران بين

الذات والموت اقتران بين الحياة وتصرفها واختصارها «^(٢٠)» ومن هذا المنطلق نفسه ، يميز طموح العقاد في بعض أشعاره : أن يكون شاعراً فيلسوفاً ، « فلم تفتح هذه الرؤية الفلسفية على العقاد آفاقاً كذلك لا فاق التي فتحتها له رؤيته الحسية » . إذ ظل يصيرها عباً مقدا تارة بالتحريد والتبسيط اللذين تلجأ إليهما الحكمة العربية الماثورة . وتارة أخرى باعتبار النظر ونمطها . «^(٢١)» والشاعر الفيلسوف ليس بالبداهة أكثر شاعرية ولا أعلى مكانة من الشاعر الحساس ، فكلاهما له طريقته وعابته «^(٢٢)»

والذاتية والموضوعية ، فيما يرى ، صورة أخرى لنجدول القدي للسرف حول العلاقة بين الشعر والفكر ، والتجربة الوجدانية والعقلية وهذه القصيدة على زيجها قد فرصت نفسها على الحركة النقدية الحديثة في مصر والعالم العربي فترة غير قصيرة . والواقع يعبر عن نفسه وعن الحياة : فهو شاعر ذاتي إذا جحد إلى التعبير عن نفسه ، وشاعر موضوعي إذا عبر عن الحياة . ومثل هذه القسمة من شأنها أن تقيم نوعاً من التناقض والتضاد بين « العقل والحس » وبين للمادة والروح ، وبين الإنسان والكون . وهي تناقضات لا وجود لها إلا في الدهس المزد ، « فلا يعلم أحد أين ينهى العقل أو يبدأ الحس . ولا يستطيع أحد ، الآن ، أن يعرف بين عوالم للمادة وعوالم الروح »^(٢٣) . والإنسان ، الذي يعادن الذاتية ، والكون عما فيه من ظواهر وكائنات ، الذي يعادن الموضوعية . « موجودان متلازمان ، فليس الكون إلا صورته في دهر الإنسان مشكلة في اللغة الإنسانية » ! ومعنى ذلك أن لنس ، وهو حصيلة هذا الوجود المتلازم ، وليس تعبيراً فحصب ، ولكنه تفسير أيضاً . ول عارة أخرى إن الشعر خلق حياة أخرى أكثر صدقا وجالا بحلقها الفنان ليعادل بها الحياة الحقيقية - ومن ثم فإنه إذا « كانت الطبيعة هي القطب للموضوعي للفن » فإنها لا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فإنه لا يستطيع أن يكتب بالصرحات الذاتية المستتالية ، بل لابد له من صور موضوعية لخلق عمله ونجسيمه وبعث الحياة فيه »

وبنطلق الناقد في دراسة المشكلة اللغوية في شعر الحديث من أساسين

الأول ، أن اللغات العمية هي اللغات التي يجد فيها رمورا لكل للمركبات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان ، وهي رموز يجب أن تكون حية حارة الاستعمال في الحياة اليومية . لا رمورا ميتة ومدعومة في صفحات المعاجم القديمة

والثاني ، أن اللغة لا تعرف الترادف . فليس هناك لفظ معادلة للدلالة للفظه أخرى تعادلا تاما ، فالحب - مثلاً ، ليس هو الشغف ، أو المشق . بل إن لكل من الألفاظ الثلاثة دلالة خاصة بها . نحي تختلف عن دلالة اللفظة الأخرى « وهذا المعنى فليس هناك لفظ أحود من لفظ ، أو أكثر ملاعة » بل هناك لفظ أكثر صدقاً وأصح دلالة من سواء : وهذا وحده يصح جدلنا بالاستعمال «^(٢٤)»

وقياساً على الأساس الأول فإن اللغة العربية تعد لغة غنية وفقيرة في آن واحد : فهي في صورتها القديمة كما حفظها المعجم والنصوص

الشعرية . لغة تربية للأفكار بدالة على المدركات الحسية والوجدانية على حد سواء . ولكن هذه الألفاظ على كثرتها قد فقدت دلالاتها لعدم اهتمامنا على تشييع والاستعانة بعد أن قمت الحجة إثباتا بسبب التحلف على أن التفكير ليس عرفه العالم العربي بعد المتأثر حضاريه في عصور لتتحلف من ناحية . وموقف اللغة العربية المحافظ من الألفاظ الحديثة التي تعكس كثرتها وتداولها . طبعة الحداثة الحديثة في صدق وعرض ووضوح من ناحية أخرى . وهو موقف قد انعكس على لغة الشعر في صورة أخرى . « هي تعنيها عن استعمال أي تنطق بحري مستعملة في اللغة العادية رغم عريضة التصحيحة . إيتا لبرية على حدائق » . وعندها عن التردد . وعندها عن الألفاظ الجديدة الحديثة .

وإصلاح هذه اللغة الشعرية . مما يرى صلاح عبد الصبور . لا يتحقق إلا بالتحرك من « اللغة القاموسية » إلى لغة حاضرة تستوعب مكر الخدث . وتخرج عن ضيقة اللغة الحديثة تعبيرا صحيحا ومصدقا . حتى أن تكون وسائلنا إلى هذا التحرك مائة من إتقاننا للغة بالعودة إلى التراث عروية لا تحاكيه ولكن تدرك عناه العائق وتنوعه بشري . ثم الإقدام على الألفاظ الحديثة . وإدخالها في صياغة اللغة الشعرية . في إطار ما يسميه « بالحسنة اللغوية » التي تميز لغة « البوت » في قصائده عامة . و « الأرض الخراب » خاصة . وهي عبارة تستل في رفض « القاموس الخاص » للشعر . وإثارة لغة الحياة العامة فيه على عداها من الألفاظ المنسدة المتقاة

وقد اقتربت هذه الحسنة اللغوية في ديوانه « الناس في بلادى » بحسنة أخرى في المعاني والصور . على نحو ما نجد في قصائده : شق زهران . وأنى . والناس في بلادى . وذكريات . وغيرها من القصائد . ولعل قصيدته « الحزن » من أكثر القصائد تشييعا لهذه « الحسنة » اللغوية والمعموية في مثل قوله

يا صاحبي . إلى حزين .

طلع الصباح . لما نهست . ولم ير وجهي الصباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح

وغضبت في ماء القنطرة عجز قيامي الكفاف

ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش .

فشرت شايي في الطريق .

ورفعت يدي .

ولعبت بالبرد الموزع بين كفي والصديق .

قل ساعة أو ساعتين .

قل عشرة أو عشرين !

وعادة الشاعر في هذه القصيدة أن يعتمد أحرار إنسان سيطر على صديق مقرب الذي يقيمها بين صيرورتين متضادتين من صور الحياة التي عشناها . الأولى حياة تهيبة بسيطة تتمثل في انطلاقنا في الصباح وراء ثياب الشمس . وإيقافه يومه في ممارسة سجع الحياة . من شرب الشاي . ورسب نعل . وانعجب بالبرد . ولأخرى . حياة ساكنة

حائكة من صلب الدنيا . حين يكون في عرفه في السوء وحيد . فتشود الوحدة إلى مواجعه هذه الصل التي كانت صحة النهار تنعشه على حرب ميا . ومن هذه الصحة وسادة سميت صور النفسه ومعاد . وأتأخضا

ولم تشمل قصية من قصايا الشعر صلاح عبد الصبور كما شعلت قلبه التراث العربي القديم . وحيلته بالشعر العربي الحديث . فقد عرت جميع دأسته وأحدثته وكس وكس كسب منه حقا يريد أن يصل فيه إلى حل يرضى ويربح .

وقد أطلق في دأسه هذه القصية من ملاحظة صدوقة النسيه واصحة بين مسويات التطور في أحاسن لأدب العربي الحديث . يرى أن هذا الأدب قد حقق تطور عظيم في المسرحية والتقصية جعل منها حسي رفيع . من الناحية الفنية . في مستوى أمتها في الأدب العالمية . « حيث يستطيع أن يفهم بعض ديوانه عالمه المتحضر . سم لا يصلح معط شعرا إلا لارتقاء شاعر . ولو وضع على الورق ذات مرة رهاس » (٢٣) وهو يظل تصور هذين الفهم بأنه لا تراث لم . ولديك استطاع أن يتحركا حركة ممتدة . عن عكس شعر بلدي يتحدر من تراث تمتد في الماضي .

وهو يرى أن اتصال الشعر العربي القديم بالحديث في عصوره المختلفة كان اتصالا من نوع خاص وغريب . ذلك أن الشعراء فرسوا على أنفسهم محاكاة صيغة فنية ثابتة . هي صيغة الشعر الجاهلي التي أخذت تنقل من جيل إلى جيل . ومن شاعر إلى آخر حتى استحوطت إلى قيد فن يرمس في أغلاله شعراء العربية في كل العصور . ومعنى ذلك أن خلف الشعر العربي الحديث يعود إلى صلبه الوثيقة بترته القديم . ومن ثم فإن طبيعة الظروف لتطوره لا تتأني في رأيه . إلا بإعادة النظر في طبيعة هذه الصلة . ونظمتها على أسس فكرية وحضارية حديثة تبلى في صياغتها تتحارب الأمم الأخرى التي اتصل فيها القديم بالحديث اتصالا متكاملا من ناحية . وتمتدح أمامه صيرورة الانصاف بالأدب لأجبية بلائدة من تحارب شعرائها الفنية من ناحية أخرى

وما يتصل بالدعوة إلى إعادة النظر في التراث . فهو يقتضي عن ثلاثة أسس

الأولى الانتحاب ذلك أن دعوة في هذه الأيام « شيع في بحث التراث العربي القديم من جديد . وتحدث عنها بعض الناس في موضع ومكان . وهم يهملون أن كل رقيقة قديمة هي تراث . وكل صفحة حمراء أو مخطوطة يسقى أن تعاد عنها على الورق الأبيض الصافي . وهم يهملون أن يقدماء أنفسهم كان لديهم الصانع وتطالع وادخل والتجويد والعاطل من الموهبة . مثل أهل عصره من سوء

فكتب الأدب تحمل بأسماء الشعراء الذين يتحدرون من صفة الألف عد . ولكن كم منهم هو موجود الذي شئت لامتداد زمانه . ثم هو حذر بعد ذلك بأن شئت لامتخاب ما . ثم يستطيع أن شئت لامتخاب لأماك القديمة . وفل في كتب اللغة والأدب . وإن مع والودع . يقول : « دواء في الشعراء » . ولديك فعينا قبل سكر في إحصائه .

فيه تتجبر منه بحيرا ما يصلح للنشر . وما يقلر على الحياة ويحقق الفائدة في عصر يختلف اختلافا عظيما عن عصور التراث القديمة ، بل أن يتجبر منه كل مثقف ما يروق ويوافق ذوقه . فيكون لكل منا تراثه الخاص به .

والثاني إعادة التصبر . وهو ما سسمه بالقراءة الجديدة . وقد حصص هذه نصوصه كتاب وقف فيه عند مختارات من الشعر القديم . أعاد قراءتها وتفسيرها في ضوء معارفه الحديثة . فعلا عنها صدا العصور القديمة . وخلق منها تراثا معاصرا يتحاوب مع معارفنا ومواضعنا وأحاسيسنا . وهذه القراءات الجديدة من شأنها مما يرى . أن تشرح وسائل الانتفاع بالتراث وتحدد جدواه للحياة القادمة التي يريد أن يصعبها . . إذا كنا نريد أن نجعل من التراث ممينا على صلاية جذورنا في الأرض . لا مشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر (٢٥٥)

و الأساس الثالث : هو ما يسميه بالتجاوز . ويقصد به أن التراث ليس بركة جامدة . ولا أعمالا مقدسة . ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يصبغه إليها من إبداع يتقل بعنه إلى آفاق من تطور والرفق أوسع وأرحب من الآفاق التي حفظها التراث القديم .

وفي اختصار أن تتم عودة الفنان إلى تراثه وعودة متبصرة منقطعة . وأن يلتقي هذا التراث في نفسنا مع الحضارة المعاصرة . ويدعنا متعا . ويندماجها مزوجة ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر كما خرجت حيات المعاصرة . في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثتنا وثقافتنا . وبين حضارة العلم المعاصر (٢٥٦) . وبذلك لا نعصى معرفتنا بالتراث إلى مجرد الممارسة الساذجة لروائع على نحو ما فعل شوقي في معارضاته لقصائد القدماء . وإنما نعصى إلى تجاوزها . والتجاوز لا يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة . وبعد اختيار الآباء والأجداد الشرعيين (٢٥٧) من التراث العربي القديم والأوروبي المعاصر !

ويطلق صلاح عبد الصبور في دعونه للشعراء أن يجتازوا آثاءهم وحداهم الشرعيين من تراثين العربي القديم والأوروبي المعاصر من وعيه العميق بآليات الحقبين .

وأنت أمة تحمل تاريخا على ظهرها . وقد أصبح ذلك التاريخ عتلا نقلا لو لم يدرك أنه كحاصر قد مضى وانقضى . ولم تعد له قدرة على الحياة في الزمن . بعد أن أصبح خارجه . إلا إذا نظرنا فيه نظرة جديدة . وبين التاريخ والتكوين من شأنه . وبين إكبار الوالدين وتأليبها وتضيقهم . وبين الفرد عليها ووضع أعمالها تحت مهر الفحص والحج . بسط كثير من الموالد الأحداث (٢٥٨)

كم أنت أمة تعيش في عالم جديد وحضارة جديدة . قد سفتنا في غائبك أمة أخرى . أمهت وهوقت . وسقربت ملكايا . وسندت وحداب . وشجعت عقود . وكان من سوء حظها وحظنا بعد أن تمدد الكونوجي قد دعم اقتصادها . ساءت خدم قصور ومائلنا كمعجزة اقتصادية . صعب إليها راحته مستعمرة . وهوت ميوفا عجم كسنة مدم ساقط . فتدنى ضعفت إراء قوب . هاشككتان

الثاني نعت أن يواحيها إدر . هم . وموقف من تاريخنا وراثتنا من ناحية . وموقفنا من العالم المتحد من ناحية أخرى . فإذا نقلنا الأمر إلى صعيد الأدب والفن . كنا مطالبين بأن نحدد موضوع جري وجهير موقفنا من تراثنا الأدبي والفني من ناحية . وموقفنا من الثقافة الأوروبية من ناحية أخرى (٢٥٩) ولكني يكون للعرب الحدود أدب جديد وفي عظيم يحدد ويحدد . ينبغي أن نحل هذه المعادلة الصعبة حالا موقفا . وهو ما لا يمكن في رأيه أن يتحقق إلا بالمزوجة الواعية بين القديم والحديث مزوجة حصة . تسدها . مما ينصل بالشاعر . ميصرة كامية على اللغة . ووعي عميق بالتراث . وإحساس حاد بالنفس والمعصر . وإدراك واسع لتيارات الفكر العالمي وأن يكون فوق هذا كله شاعرا موهوبا ومطعنا !

وفي اختصار : إن الميزة الحقيقية في الفن والأدب المتحصرين منها تراث تمتد بتفيد لاحقه من سافه . ويقع كل حال بإصافه جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سيفته . وتفظله كله روح المسئولية من بشر والكون . ومن هنا لا نجد البوت عصاصة في شخص من فنان أو بودلير . أما نونك الذي مازالوا يصيدون من نظرية السرقات الشعرية وشومون الأدب والفن ربة ومبرحا وثيبا وعلى مستعارة . فهم لا يدركون شنا من جوهر الفن وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي . ولا يجاوز حاجدا أن يقف على إحدى مرتفعاته من صلب وكل فنان لا يعرف آباءه الفيين . . لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنساني . وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسئول في هذا الكون (٢٦٠)

وعلى الرغم من أن صلاح عبد الصبور . كما رأينا . قد أقام في الحديث عن عناصر البناء الشعري . فإنه لم يغرد في كتيبه أو مقالاته مكانا لتحدث عن الصورة أو الموسيقى . وكل ما لدينا من كتاباته عنها إشارات عامة وعارضة . حامت هنا وهناك لتوضيح هذه الفكرة أو تلك . وهو ما لا يحل منها بصرفا قدرة يد . عن توضيح مفهومه هذين المصطلحين . ومن ثم فإن أية محاولة للكشف عنه يسمي أن نعتمد على أشعاره . سواء ميا قصائده النعائية أو مسرحية الشعرية . وهو ما يحتاج منا إلى وقت وجهد لا يطرأ قادران الآن عليه . فصلا عن أن موضوع هذه الدراسة لا يطبقه ولا يتبع له . ولكنا سنحاول . من الرغم من تلك الصعوبة . أن نستخلص من هذا الفيل وصف عام للصورة والموسيقى على نحو ما كان يفهمي . زوفا منه . مسجع عن بلوغ هذه العدة بعض النصوص الشعرية التي تشكل صورة واضحة في تراثه الشعري

ولعلنا واجهنا في هذين النصوص من حد عيب وصية نص عامة والشعر حاجة . مبطو مفهومه تصفة الشعرية ودور في نص رؤى الشعراء وشخص مواضعهم من خلال صياغة الحدة والحسنة فيشعل (٢٦١)

ليس الفن تعبيرا فحسب . ولكنه تفكير أيضا . وقد ذهب ناقد شهير . هو بندكتو كروتشة إلى أن يكون في حده والطبيعة أي حيز . فاطعة بسدة مدم بصق لم يس

وهي حرساء ما لم يحدث عنها الفناء والموت يتحدثون
عندئذ عن حدير الأبرار وحبس الأشجار والسجاء الألوان في
البراص لا يتحدثون من خلال الطعنة . ولكنهم يتحدثون
من خلال صورة سمها شاعر بطله أو مصور برشته إله إن
اعبر العصور وهم واحد . أما الخيال الفني فهو الحقيقة
المعقولة . إن الطعنة لا حافة لها . بل هي بالتصوير العلى
«الامبالية» . والفن هو الذى يعطى المادة والقصد . فهو
نقل «شئنا» حتى يلمسها الفنان فتحول إلى «صورة» وتجريا
مع كروثلة مستطبع أن تقول إن الفن الإنسانية في
إحسانها اختلقة لم تكن لتدرك نفسها لو لا الفن .

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة . ولكنه يخلق حافة أخرى
معدلة للحياة وأكثر منها صدقا وسجالا ..

ويقول مفسرا طبيعة الصدق الفني في الشعر ومدى اختلافه عن
الصدق الواقعي .^(٣١)

«إن الشاعر تستدعي الصورة وتقدمه إلى إتمامها . وعندئذ
تكتسب وجوهاً حقيقيا بالنسبة لحياته وذكرياته . لقد جعلت
الحياة تلهو في ساحة الحياة بين أطلال الحب طيلة هزله
كأنها الشمس الزاهية . فاستدعى ذلك أن يكون لها مفرج
تأوى إليه . وحشد اختلطت الأمية بالمر . وحملتها نمر
في صدرى سوى كطامة تسمى نظمان . فجزت الصورة
عندئذ نبي أحسن نرها القاني . مع أنى علم الله لم أدقه إلا في
الخيال ! وهذا المعنى يصبح الباحثون عن السيرة
الشخصية لشعراء في شعرهم متجبر على الصدق الواقعي
لأنهم جعلوا أساسهم الوحيد هو الصدق المعنى الذى له منطق
الخاص» .

وستصبح حين يسم هذه النصوص بعضها إلى بعض .
أن مستخلص منها مفهوما خاصا للصورة يتلخص في أنها .
ولا . وسيلة لا غاية . يشخص الشاعر عن طريقها العلاقات
الغنية بين الأشياء والفكر . وبين الروحية والمادية . والحقيقة
والخيال . وأن الصورة . ثانيا . تتوالد . أو قل تتخلق . من
المفصلة التي يقبها الشاعر بين أمرين متعاضدين يقرب بينهما
تقريب تلقائيا

ويلاحظ في شعر صلاح عبد الصبور بوعاد عالمان من الصور .
الأول صور عادية . من هذا النوع الذى يصادفه كل يوم في الحياة
الواقعية . وهي صور تحولت أشياء وكثرة اعتيادا عليها . إلى صور
مبتدعة . يمكن حسن بوجودها . أو شعر بأثرها في صيغها . إلا حين
يصبح شعر في قصائده . وقد أشرنا إلى شئ من هذا في حديثنا عن مفهومه
نعمه شعر . ومثلنا في قصيدته مشهورة له هي «الحزن» من دواوينه
حافل بدائع من القصائد التي تسم بالحسنة المعاصرة والتصورية التي
تأثر بها «البيت» في الأرض الخراب وغيرها من قصائده ذات الطعم
واقعي صرف في نقاط تفاهات الحياة . وساعتها شعرا

والنوع الثاني من هذه الصور . يعدله . هي الصور الذهبية التي
تسطر بين أطراف مناقصة ربط لا يحدث في واقع حشد الخشبي . وهم
شيد من هذه الناحية صور استرياليين تلك التي تترصد فيها الخوس
والند كات فتبادل الأشياء الغريبة صعدت بعضا لبعض . ومن
القصائد التي تكثر فيها هذه الصور . قصيدته المشهورة «أحلام الفارس
القديم» . وهناك . في دواوينه . غير هذين النوعين العائين من
الصور . صور متنوعة تنسج إلى مذهب فية مختلفة . رومانية وواقعية
وكلاسيكية . فقد كان صلاح عبد الصبور مبدعا في بناء أشعاره بهذه
تجميع المركبة من مذاهب مختلفة .

وما كنت عن موسيقى الشعر أقل بكثير مما كتبه عن الصورة . ومن
ثم فسوف نكتفي بتسجيله هنا دون التعقيب عليه بشئ . فلهذه . يمكن
حاجة إلى الحديث عن موسيقى الشعر حديثا مفصلا بعد أن استقرت
أصوات هذه الموسيقى وأصبحت . مثل موسيقى الشعر القديم . تراث مبرر
بشعراء المحدثين لا يكاد يختلف حول جدوده واحد منهم .

مقال (٣٢)

«... ومن يستعرض تراث هذه الفترة يجد أن لغة من القصائد
قد كتبت مرحلة القافية . فقد كثرت الثنائيات والرباعيات
والخماسيات كثرة تستدعي النظر والملاحظة . وهي تكثر كلما
زادت أصالة الشاعر . وتقدم به زمانه . ويزداد اهتمامه بالتعبير
عن نفسه . وذلك لأن إلقاء القصيدة الموحدة لقافية . يستطيع
استيعاب هذه المادة الشعرية الجديدة . فتتضمن الإثارة بعد
تشكيله . ولذلك فإن لشكل الحديث بين لغتها ولا يثار
للسهولة . فهو قد اطلع عن كآمله كثيرا من القيم الجميلة في
شعرنا العربي . كموسيقته الصمكة . وقامته الصادقة . ليحسن
محلها لونا أرفع من موسيقى «كثير تشبك» فقد نحن عن
موسيقى الرثابة ليحل محلها موسيقى «دموعى والتوريع» وقد أثر
المعد عن التدريب المعروق ليحط ذريا جديدا .»

(٤) ولم يتحدث صلاح عبد الصبور في كتاباته حديث مباشر عن
«وظيفة الشعر» . ولكنه . مع ذلك لم يكن عن تأكيد هذه الوظيفة
وبإدراك أهميتها في إشارات إن بدت غريبة وسريعة وغير مفصلة . فـ«
دالة ومعبدة في الوقت نفسه» فقد ذكر هذه الوظيفة في تعريفه لشعر
«حسه العملية الإبداع» . وحسنه بناء لتقصده التشكيلي . «تفصيله
من عاصمه والمعرب» ومعنى ذلك أن مفهومه هذه الوظيفة قد سمع من
مفهومه لطعنة هذه القصيدة لتسود التي وقف عندها في حديثه عن بناء
القصيدة ووضعها لمناصرتها . ولما كان الناقد يروج في دمه هذه
المفاهيم بين معارف النظرية وتناحه الشعرى وسرعى . متحصلا من
خارجة الدائنة والنسبة شواهد يؤكد بها آراءه . فإن هذا مفهومه مدى
مذهب إليه في تحديد طبيعة هذه الوظيفة قد تشابكت فيه خيوط لغات
النظرية وعقدت التحاب العملية الخاصة تشابكا واصحا جعل من
مفهومه هذه الوظيفة حيطا كثريا فيه حارة تحارب عود من
«دماسين» والكلاسيكيين والحد باين والرمزيين ولما كسرت
والخلاصة امراجا هنا فيه كل عصر دبا خصائصه المميزة

حب . وحفظ . يا حيا آخر .

وهو يرى للشعر وظائف متأريين الأولى . وظيفة حيالية وظيفية .
والثانية . وظيفة عميقة ودينية . وقد سمعت هاتين الوظيفتين من تعريته
لنفس عامة والشعر خاصة بأنه لود من التعبير الذي يثير المتعة ويثير علاقة
الإنسان بالحياة .. . أو على حد تعبيره . « إن الفن ليس تعبيراً محضاً
ولكنه تفسير أيضاً » (٢٢)

وقد وصف صلاح عبد الصبور هذه الوظيفة الجمالية والعميقة للشعر
بني نعت من « تعبير » الفن عن حياة الإنسان ومواقفه . وصفا دقيقاً
ودالاً في مثل قوله . (٢٣)

« إن الشعر هو في اكتشاف الحيات الخفية والوحدة في
الحياة . والتعبير عنه بالكلمات الموسقة . بدون الشعر .
فصل الحب والحر . لم يكن يستطيع أن يرتفع بالحس إلى
أفق الحب . ويكشف ألواناً مخفية من هذه التجربة . ويرى
مناطقها الصبية والصحة والمتعة . وحسب ما ككائنات
بشرية لها ميلادها وموتها وموتها . وبدون الشعر . قصائد
الصيغة . لم يكن يستطيع أن يث الحياة في المادة الحامدة .
وأي . لا يكون البكاء . وفي الكتل المراكمة . ماحصة الود
لولا عيون شعراء . وما صفه السيم ورفقه . وعلان البحر
وهدير موجه »

وقوله (٢٤)

« لقد حرج الشعر من دائرة الأهل الدفعة بغير مباشر إلى
دائرة الأهل التي يتغلغل نفعها متخفياً في النفس البشرية
ونفع الشعر لشدة لاهتم الإحسان يتفاد المتدوق تلقياً فردياً
لأن نكيب قد نه على رؤية أحوال . ولكل ما أيضاً
. وبه رؤيته الخاصة . مما يتعمك من الشعر قد لا يقع
عيناك »

وقوله وصفا قدرة الشاعر على اكتشاف الخفاء (٢٥)

« وشاعر يصعد مكتشف عظم في عالم الخيال والوجدان
لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤيه طارحة ليست هيته
وبينة المعنى أو العلم . ولكنها وليدة الخدس . وليست أدوية
هي التحليل والتكيب . بل هي الخيال المصيب »

« وفيه في وظيفة الشعر العميقة (أو الصعبة) . وقد سمعت . في
كثيره . من عسره لونية التي أرباد يقيسها بين الشعر والفكر . وهي
صحة . جمع في موقف السلوكي الذي يتجده الشاعر من قضايا الحياة من
حيوه . كما سمعت . في أشعاره من الاتجاهات العقائدية المتميزة التي كان
يبدى بها في هذه المرحلة . وتنت من حياته الفنية . وقد صور هو نفسه
ذلك تصويراً جدياً في قوله واحد « شهرة الشعراء » وعبره إلى إصلاح
العالم من حدهم (٢٦)

« شهرة إصلاح العالم هي القصة الدائمة في حياة النيلوف
والتي والشاعر . لأ . كلاً منه يرى النقص فلا يحاول أن
يخدم عنه نفسه . بل يجهل في أن يرى وسيلة لإصلاحه
وحمل دأبه أن يثب . يا . وقد جعل التلاصق والأشياء . رؤيه

هيته للمكون . وقد يعصمون مبدعاً مربياً في الشعر من
تأليفه . ولكن الشعراء يعرفون أن سببهم هي سبل
الاعتناء والوجدان . وأن حصانهم يتجه إلى القلوب . وفي
مكون أثره أكثر عمقا بذل التعلم والصبح لخرد معناه . في
النفس كما أن التعبير بالصورة أعشق أثراً من التعبير بصفة
الخردة . وكثيراً ما أدرك الأتباء وخلاصة ذلك يعصمون
صباح الشعراء . هي آثار كبر في عصبه أو فسوف كبر قد
من الشعر »

وقد صدر صلاح عبد الصبور . كما قلنا . في مراحل حياته المختلفة
عن علسات متنوعة . فقد بدأ حياته الفنية والفكرية رومانسياً
متعبريقاً . ثم تحول إلى الفلسفة المادية . وعاد أخيراً إلى إثارة النزعة
الإنسانية على ما عداها من نزعات شغلته فترة من الوقت وهكذا تعددت
معبوداته : الله والذات . والمجتمع والإنسان ! وكان لذلك أثره الذي
يتسل في توظيف الشعر للتعبير عن أحاسيس الوجدانية وآرائه ومواقفه
الاجتماعية والسياسية من الحية من حوله . مما جعل من الشعر وعاء
لوجدان وقضايا المجتمع والإنسان . على نحو ما نجد في دورونه
ومسرحياته التي كتبها في فترات مختلفة من حياته الشعرية . ولاحتج . فيما
أعتقد . إلى عرض نماذج من هذا الشعر . ولكني أحتاج إلى ذات هذا
النص الذي يمكن هذه الوظيفة العميقة (أو الصعبة) لشعر كما كتب
بها صلاح عبد الصبور . يقول (٢٧)

« عدلت أرى في الحياة حيرا وشرا . والخير هو ما أعطى الحياة
معنى في أصغر جزئياتها . معنى كامل التشكيل والنقاء . وشرا
هو ما حار على عناصر تشكيل الحياة ونقاها . ولست فإن
أعظم المصائل عندى . هي الصدق . والحرية والعدالة
وأحب الرذائل عندى . هي الكذب . والطغيان . ونعم
ذلك لأنني أعتقد أن هذه المصائل هي التي تستطيع تشكيل
العالم وتنقيته . وإن غياب معناه بسطة في
العالم »

وفي قصيدتي « الظل والصلب » كان هي أن أحدث عن
نماذج من الشعر لا يستصعبون أن يحققوا دأبه ويحشرون من
التجربة صمدون قل أن يعرفوا لموت . كنت أحدث عن
اعتصم اتفه وأريد أن أشير إلى علة تصدته

وصلى الإنسان مع نفسه هو الذي يعصمه من الظفافة
والسطحية . وقد هاجني كذب لإنسان مع نفسه كما م
تجنى رديئة قط . . .

أما النصيلة الثانية . فهي الحرية . ومن أن مسحين
« مناصاة الحلاج » . وقصائدي « هجم التار » وشرا
مران . ومرتفع أبدا . وسأقتلك في « ديوان الناس في
بلادى » . والحرية والموت . وثلاث صور من غرة . في
ديوان « أقول لكم » . وقصائد لوركا . وأحلام القارص
القديم . كانت كلها تمجيدا لهذه القصة حل المستويات
المختلفة

والقصة الثالثة . هي العدالة . وهي قيمة فردية كما أيا

التزاهل الفكرية

صالح عبد الصبور

والفكر المصري الحديث

- هذا الطريق الذي يبدأ بالشيخ حس العطار ورفاعة الطهطاوى ويسمى بكل من يكتب حرد صافدا في هذا البلد . هذا الطريق هو شرف مصر وعفتواها
(قصة الضمير المصري الحديث ص ٢٣)
- إني أحرص على اضعفة من ان لوى اعيا لتستجيب للتحامل او الكراهية
(حتى نقهر الموت . ص ٩٨)
- التزاهل الفكرية ... هي القدرة على غلبت النفس من عجزها وأهوانها . ومحاولة النظر إلى حقيقة في قلبها وصميمها ، فالحقيقة عندئذ هي هدف يقصد لدائه . بغض النظر عن اشتباكات ومبرنا
- (قصة الضمير المصري الحديث . ص ٨)
- إني أحمل بين جوانحي شهرة لإصلاح العالم .
(حياى في الشعر . ص ١٣٥)
- إني قارئ محرف . وممثل محرف أيضا
(المصدر السابق . ص ٢٠٣)



والإجابة عن هذا السؤال لا يمكن أن تكون مطلقة تفصح كحد النيف . بل يسعى لها أن تكون إنسانية إن هي أردت أن تكون صالحة للاستقبال والتفهم . علينا - بادئ ذي بدء - أن نعيد صياغة السؤال - لكي جعله مثالا «متحركا» وليس ساكنا^١ . فنقول - ما الذي يصطر الشاعر إلى أن يشتغل بأمور العقل الحصى^٢ ؟

ولن نقف هنا عند اشتغالات ابن إليوت الشاعر الإنجليزي في القرن العشرين بالقد الأدي نارة . وبالاستقصا^٣ . وعلسته الحصرة نارة ثالثة . فهذا لا حصص . وإن يكن قد أثر سمودجه على نحو أو آخر - في شاعر مصري . وإنما ستجبه نظرا إلى مصر الحديثة حتى كانت حركة نابعها المثاقى بعممة هي إطار . تلمن الفكرى عد صلاح عبد الصبور

عن مصيرته كذا عين صفر - يرى بعيدا - وبرى جيدا . وتذكر في شمول . ولكن أسامة كات طبيعة . لا نفس الحديث . وثكنها حين بعض نصيب كبد الأمور . كما كانت يداه وهفتين قادرين على المس رفيع . على للشار قدرتها على الإذانة

١ - حديث صلاح عبد الصبور ورءو دوأوين . سعاد ومسرحيات . حسب . بل برث . ف كات بربه بعضه قد بعد من عيون المر . وقد مس . بها صر . ف كات اسمه . شو على وعمومي الفكرية . ومراوح هذه كاتات من بعد الأدي . وتامل المعنى في عسته النفس ومثال . محتر حسنى . والأحرى . وهو أن السؤال الذى يسأله إني اندلس من تصور هو كتب تمكن مساعرا أن يكون مسكرا^٤ . نسب الشعر . مسكر . فمضو حصصين . - . يكون صدير *

فإذا جدد في نجد محاولات فكرية . لا شئ . ولكنها لا تجد الفكر
بالحق للكلمة . الذي لا يكتب بالحزبات . ولا يقف عند حد
شئ . المقالة . في صفحات . والذي يصير العلاقات . ويته إلى
الحدود وإلى الأصول . والذي يقدم حديداً حقاً غير منقول . أي أنها لا
تجد الفيلسوف . ثم عندما هو أوقع . فاجتمع غير متو على نوع صورته
أي يريد به نفسه . سواء حين ينظر في مرآة الماضي . أو حين يستشرف
صورة المستقبل^(١٢) . وكل ما يتفق عليه هو الحد الأدنى من الاتفاق على
حفظ الذات بإزاء العدوان . وفي عية الفكر القوي المسيطر . الداعي
إلى الانتصاف . تكثر محاولات الحرية . من أجل أن تملأ الفراغ . لأنه
لا بد من فكر أو حياض فكر عند ذلك يدفع إلى الساحة أقرب المشتغلين
بالكلام إلى ميدان الفكر الفلسفي . وهنا الأديب والصحفي . ونستطيع
أن نتحول بضميرك في جوانب مشهد الحياة الثقافية المصرية . فنجد
أن كل من يمت إلى ميدان الفكر الأصولي . أو يكاد . إنما ينهي إلى
بعض الطوائف أو إلى كليها بشكل أو بآخر . هذا ليس مدعاً أن يرى
شعر يشتغل بأمور الفكر

ولكن صلاح عبد الصبور لم يشتغل بهذه الأمور مجرد اشتغال .
بل كان اشتغاله بها بوصفها شديدة الاتصال بكهانه وروحته^(١٣) حتى
تحولت عنده إلى «شواغل وهموم»^(١٤) . وحتى أصبح «قلراً محترفاً
ومتأملاً محترفاً» . إن التفسير الحق . لاهتمامات شاعر الفكرية هو أن
يعد من يقدم إليه الحلول التي ترضيه . فكان عليه أن يبحث عما قدر
استيعابه . فهكذا جاء (دعائي ومن البدايات . ومصر هي في الخلق
عام الأخيرة في عصر البدايات^(١٥) . ومن جهة أخرى فإنك لا تستطيع
أن تجمع عقول الفنانين من الاشتغال بأمور الفكر . بل إن أعظم القاصين
هم قوهم فكر . ولا ماص من أن يدفع الفنان إلى ميدان الفكر .
خاصة إذا وصل به التوتر العقلي إلى درجة لا يستطيع معها السكوت عن
«بحث عن حلول وإن تكن شخصية» . لأمور أصبحت تشكل لديه
موقفاً

• • •

حين نقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه «فاني» محرف .
ومتأمل محرف أيضاً^(١٦) فإنه يقصد بذلك اشتغاله بأمور الفكر^(١٧) .
لأن تعريف «أمل» عندنا هو نفسه مصور للفكر العالمي . يقول بعد إشارة
إلى إحدى محاورات أملاصور : الإنسان هو الوجود الوحيد الذي
يستطيع أن يمي ذاته . فهو إذن وعي الكون . فالكون قوة عباء أو
حجم عملاق وثق . الإنسان هو عقله ووعيه . وعظمه ذلك «يعمل أنه
يستطيع أن يعقل ذاته» . وحلال الإنسان أنه يقدر أن يولعه به . أن
يعمل من منه ذاته وموضوعاً في نفس الآونة . ناظراً ومظوراً إليه
ومرآة . منقسم وملتزم في لحظة واحدة . وليس تاريخ المعرفة الإنسانية
«وحدها العقلية وحدها» والحريه . إلا تاريخ هذا التأمل الإنساني
في ذاته . فهي هذا المصردرجه من الانفصال والثنائية . وهذا من
لعدوة واحدة معاً . وحدة اكتشاف اجتماعها ونفها . ونظر الإنسان في
داته هو التحول لأكثر الإدراك البشري . لأنه يعيل هذا الإدراك من

إدراك ساكن فأنز إلى إدراك متحرك متجاوز . ويرتقي باللغة بشرية إلى
مرحلة الحوار مع النفس . الذي هو أكثر درجات الحوار صدقاً ونزاهة
وبوصلاً . إذ أصبح فيه اللغة قبة صامية خالية من سوء التماهم وتشتت
الدلالات^(١٨)

ويستطيع القارئ أن يجد مثلاً كثيرة حركة صلاح عبد الصبور
كمتنكر بين صفحات كتبه . وخاصة كتابه العضمين «حتى نغير الموت»
«وحياض في الشعر» . وإذا نزلت في قصي «الأيديولوجية»
وه «التخطيط» في كتاب «أفكار قومية» وحدث عرصاً به عن حول
تفكير وحسن اختيار بطبيعة الأيديولوجية وطبيعة مشكلة الحكم
السياسي . وإذا فتحت كتاب «قصة الصمير المعصر الحديث» فتجد
مترقات حول طبيعة العلاقة مع أوروبا ومن ثم حول مشكلة الحضارة
وعلى كتاب «حتى نغير الموت» بتأملات في فلسفة الفن . كما يحرص
كتاب «حياض في الشعر» صفحات مطولة لتأملات في الإنسان والجمع
(ص ١١٧ - ١٢٦) والألم والتشاؤم (ص ١٣٥ - ١٣٨) ومشكلة
الشعر (ص ١٦١)

وإذا كان صلاح عبد الصبور . أحياناً يربط الفكر بالأدب ونظراً
آلياً . جرياً على العادة (السبئية) التي كانت سائدة حتى الخمسينيات
بشكل واضح . حين يقول في كتابه «ماذا يعني منهم للتاريخ» عن طه
حسين والفضاد والحكيم والمباري إسم قد أعطوا الأدب والفكر العربي
أصل ما استطاعوا حتى الآن^(١٩) . إلا أنه يعود في «حياض في الشعر»
إلى نظرة أعمق وأوثق وأشد دلالة . حين يجعل من الفيلسوف ولسان
والتي أوجها مشرعة لنفس التجربة . «إن هناك ثلاثة طرق من الاجتهاد
تحاول أن تمهد بصرها في إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته» . كي
يستطيع بعد ذلك أن يعطي حياته معنى . هي الدين والفلسفة والفن .
إن النبي والفيلسوف والفنان إذن أصوات شرعية . وشرعيتها تشمل كل
ألوان الحياة الإنسانية بنية تنظيمها . وتخلصها من قواها وتناورها
ومحال رؤيتهم هو الظاهرة الإنسانية في زمانها الذي هو الديمومة . وفي
مكانها الذي هو الكون . وفي حركتها التي هي التاريخ^(٢٠)

وربما اجتمعت بعض صدى هذه الشخصيات الثلاث في هذا
التحديد الذي حدد به صلاح عبد الصبور صفات الشاعر لعظيم الذي
سيقوم بتحديد الشعر العربي كله (ولاشئ أنه كان يرى نفسه وقد
نظمت إلى الوفاء بتلك الشروط) . شاعر مسر عن نعت وتراثه .
عيني الإحساس بمصره ونفسه . واسع الثقافة . مدرك لتيارات الفكر
العالمي . وموهوب ... أولاً^(٢١)

والحق أن صلاح عبد الصبور لم يكن يريد نفسه أن يكون شاعر
وحسب . بل كان يحس أكثر من ذلك بكثير . ويروى أنه بعد من
ذلك كان «محمل بين حواضه شهوة لإصلاح العالم» . لهذا كان
شاعراً وكان متأملاً . بل كان متأملاً ومستولاً . شديد الوعي
مسؤولته^(٢٢) . ولهذا كان شاعراً ومتأملاً «متأملاً»^(٢٣) . وربما تراط كثير
من المعاني التي انتزعت في السطور السابقة . في حديث صلاح عبد
الصور عن مغزى مسرحيته «مأساة الخلاج» . فيه يرى الشاعر المفكر

وستجد عنده أيضاً بعضاً من الإصطلاحات الفلسفية ، مثل : الوجود كمعطى ، الوجود المثنى ، رؤية العالم ، الحقائق المباشرة ، الحد ، القوة والفعل ، وغير ذلك

لقد فتسكح في أروقة الفلاسفة كما يقول (١٠) ، ولكنه تسكح العين الفاحصة . وليس أدل - عند كاتب هذه السطور - على نفاذ نظرة صلاح عبد الصبور من معرفته وإحساسه بالعصرى العربى النادر بالسكال (١١) ، وما أندر من يعرف أهميته بين القارئ العربى أو الكاتبين بها ، وخاصة من لم تكن صلتهم بالثقافة العربية صلة مباشرة .

يقول صلاح عبد الصبور ، وهو بسبيل الحديث عن توفيق الحكيم : «الفكر لا يستطيع ، مهما حاول ، أن يتعد عن مجال السياسة» (١٢) وهكذا كان من الطبع ، وهو المتأمل المحترف ، أن يتصل هو نفسه ، إن لم يكن بمجال السياسة العملية ، مع الأقل بميدان الفكر السياسى والفكر الاجتماعى . وقد كان اتصاله بهذا الميدان تاريخياً ، أى من خلال النظر إلى مشكلات الثقافة المصرية الحديثة وهى بسبيل صنع «ميلادنا الجديد» (١٣) . وقد مجال صلاح عبد الصبور في التاريخ المصرى الحديث ، وسير غوره سير المدققين ، فرأى أنه تسوده أسئلة كبرى ثلاثة أوطا من الانتماء المصرى ، أهو إسلامى أم عربى أم مصرى ، ولانها عن طريق الضير ، وهل يكون بالثورة أم بالإصلاح والتعليم ، وثالثها من علاقتنا مع أوربا ، وهل أوربا وحدها خير أم شر (١٤)

وأظهر كتيبه التى تناولت مشكلات الاختيار المصرى الحديثة كتابان «أفكار قومية» (١٩٦٠) و«قصة الصمير المصرى الحديث» (١٩٧٢) ، وإن كانت كتيبه النظرية الأخرى قد تحوى هذا وهناك عن إشارات مهمة في هذا الصدد .

وكتاب «أفكار قومية» (في ٣٩ صفحة) هو واحد من سلسلة لا نهاية لها ، أصدرتها هيئة الاستعلامات ، وقتئذ تحت عنوان «كتب قومية» . وقد كتب في هذه السلسلة كتاب من كل حذب وصوب ، وكان لطيف منها إشاعه الفكر الرسمى . ولا شك أن هيئة تحرير هذه المجموعة من المطبوعات قد أشارت على المؤلف أو شاركته على نحو أو آخر في اختيار موضوعاته : وكيف عرفنا عربنا ، العناصر الثلاثة للاندولوجية العربية ، (خصائص الإنسان العربى) ، «إسبا ثورة العرب جميعاً» ، «فلسفة التخطيط» ، «إشراكيت» ، «الواجب الأندولوجى للاتحاد القومى» .

وقد ظهر في نفس السلسلة كتب كثيرة أخرى ، تناول نفس الموضوعات ، لأنها كانت موضوعات الوقت . وقد اندثر ذكر انعاميه الغالبة من تلك الكتب ، وكان يمكن لكتاب صلاح عبد الصبور هذا ألا يكون أكثر من تعبير عن الفكر الرسمى في وقته ، ومع ذلك فإن الكاتب تطب على صعوبة «الرسمية» والتكرار بأن أدخل في ثانياً معالجته لمسائل شخصية ، كما أن معالجته ذاتها كانت متميزة ومتحدة فهو يأتى على ذكر «العروبة» من زاوية تجربته الشخصية ، وهو يميل بركتها إلى الانحاء الذى يفصله ، انحاء «الأصالة والمعاصرة»

المستول على العالم : «كان عذاب الحلاج طريحاً لطلاب المفكرين في معظم اجتماعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخصى باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايهم ، وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبأ الإنسانية على كواهلهم وكانت مسرحيتى «مأساة الحلاج» «مهمة عن الإيمان للعظيم الذى بقى في نقبا لا تشوبه شائبة» وهو الإيمان بالكلمة» (١٥)

ولا شك أن الكلمة التى يفصدها صلاح عبد الصبور هى الكلمة المتحركة لا الساكنة ، المعبرة للأشياء لا المدفوعة للحواس ، إنها التى تسعى إلى تغيير العالم «الدهشة هى ينبوع كل فكر عميق» لأن الدهشة تخلق انفس الساكنة المفاترة ، وتبعث فيها دوامة التساؤل . وإذا بدأ الإنسان بسؤال قاده السؤال إلى المعرفة . وبالمعرفة يعرف الإنسان مكانه على أرض الحياة والواقع ، ويقيسه إلى مكان غيره من البشر ، وقد يطرح بعد ذلك إلى تغييره أو تحسينه ، فلا شك أن الغاية الرئيسة للمعرفة هى المقصرة على تغيير العالم ، والسعى إلى ذلك المقصد ، الذى هو مبرر وجود الإنسان على الأرض» (١٦)

وقد انتبه صلاح عبد الصبور ، وكل جيله ، إلى الرابطة الوثيقة بين الفكر والواقع : «فالأحداث هى حركة الواقع التى تستجيب لها حركة الفكر ، بل هى الأرض التى يثبت فيها الفكر ، وتردده أصوله وفروعه ، وتنصع انبثاقاته وتجلياته ، ويتألق رجالاته بحياتهم العقلية والدرقية والوجدانية» (١٧) وما هو تعريف الفكر : «إنه حوار الإنسان الفرد ، لا كمجموع ، مع الحياة بنية المساهمة في صناعة التطور . ذلك هو حوار المفكرين وأرباب التأمل» (١٨)

وقد بقى صلاح عبد الصبور دائماً على تعريف الفكر بربطه بالعالم بعد كان قال في كتابه «أفكار قومية» : «الأندولوجية ... فكر يوجه العمل ، ومذهب ونقطة بدء ، وتحديد واضح للغاية» (١٩) ويفصل : الأندولوجية هى الفكر الذى يوجه العمل فهى إذن تشمل المنعجب السياسى والفكرى الذى تصدر عنه أعمال الإنسان في حالة جماعته . . . وهى ليست ثقافة فحسب ، بل لعل الثقافة أعمد مقوماتها . وهى الجوهر الذى يبدو وراء مظهر العمل السياسى اليومى ، وهذا للعمل السياسى اليومى يهدف طبيعته إلى الوصول إلى شكل اجتماعى معين . هذا الشكل الاجتماعى تحدده الأندولوجية» (٢٠)

وحين يقول صلاح عبد الصبور عن نفسه إنه قارئ محترف ومتأمل محترف أيضاً ، فإننا نصدق ، لأننا نرى مصداق ذلك في شتى جوانب إنتاجه من الوضوح أنه أجاد معالم تاريخ الإنسانية ، وخاصة فيما شغل بالخصارة الإسلامية والخصارة الغربية وتاريخ مصر الحديثة . ومن أجل أنه اكتسب ثقافة واسعة جداً ووثيقة في نفس الوقت ، سواء منها ما يخص الماضى أو يتصل بالماضى . وإذا أتيت إلى ميدان الثقافة الشخصية على وجه أخص وجدته يتحدث حديث الفهم الجيد ، ويتقن النصوص الجوهرية ، ويميز جوهر المواقف . ويستجد عنده أسماء أبادوقليس وسقراط وأفلاطون وأرسطو وديكارت وباسكال ونيشه وغيرهم ، إلى جوار أسماء الإسلاميين وخاصة أهل التصوف منهم

والفتح . في حين يميل كتب «العروبة» بطبيعته - كالمعتاد - إلى تأكيد الماضي وإلى الانجازات الانفعالية الحماسية . ومن ثم اللاعنفية وإلى النظر شديداً إلى المحاصرة العربية . التي ظل صلاح عبد الصبور أنه لابد لنا من المحافى بركاتها . وهو حين يتحدث عن «الأندلسية العربية» يصح حديثه في نسق بسيط وقوي ومرتب معاً . ويؤكد في حديثه مسألة مستشعل باله دائما . وهي الإنسان الفرد وسعادته (وهو هذا برقص يدك - ص ١٠٠ - الاتحادات الجمعية أو الشمولية) . ويؤكد هذا في حديثه عن الاشتراكية . حين يصر على أن الاشتراكية لا سم بدوب بحرية^(٢٢) . ويرسل سهماً إلى التقليديين الماكسين حين يسيهم إلى أن ليس كان قد قال «القومية نزعاً علوية متعصبة» . ولكن ما هي روسيا وقد عدت إلى «الركن الركبي في القوس» . ألا وهو لإحساس القومي^(٢٣) .

أما في فصل «إثارة ثورة العرب جميعاً» فإنه يحاول محاولة خفيفة . تستند إلى طريقة النظر الكلية التي تلمح كثيراً من تطبيقاتها عدة . وفيها يريد أن يجعل من ثورة سنة ١٩٥٢ حياء «لتاريخ العرب الثوري كله» . وإذا كان الفصل الأخير . عن الاشتراكية والاتحاد القومي . لا يريد أن عن توريد المعلوم وقف . فإن الصفحات التي خصصها لسمه التخطيط تعد أبرع وأقوى ما في الكتاب وأكثر دالة على اختياره مؤلف الشخصية .

دلت أنه لا يتحدث هـ عن التخطيط الاقتصادي . بل عن «تخطيط» أي عن فلسفته . وما فلسفة التخطيط إلا موقف معين من وضعية حكمه البشري . وهذا تحول الفصل إلى دراسة لمفاهيم الفرد وحكومة والحربة . ويعرض صلاح عبد الصبور لموقفين متطرفين بصرية روسو - وهو يراها فردية حائلة - ونظرية هيجل - وفيها تعود فكرة الدولة التي سيطر على الفرد حتى تمحوه . ثم يقدم هو صورة ثالثة «للتكامل الاجتماعي» . ونقوم هذه الصورة على أن الإنسان لا يحتاج أن يكون «اجتماعياً» . ولا يستطيع أن يكون «فردياً» . واتجمع ليس عدو للفرد . وليس هو قوة أعلى منه . بل إن تقدمه هو مجموعة طاقات الخلافة لجميع الأفراد الذين يكونونه^(٢٤) . ونقرأ هذه الصياغة الجديدة «إن الأفراد يحتاجون إلى هذا الجهاز المنظم» . وإن الحكومة لا تسب حقا ولا تعتات على حرية . ولكنها «تمارس دوراً» . ونقرأ كذلك «يتسع فرد الدولة ويضيق تبعاً لحاجة الأفراد» . لا تبعاً لما يتنازلون عنه من حرية^(٢٥) . وقد سبق أن أشرنا إلى أهمية مفهوم مساعدة الفرد عند صلاح عبد الصبور . وسبق دائماً على ذلك . وكيف يكون شاعراً من لا يمي استقلاله ويعرض عليه ؟!

وإحسب . فإذا كان هذا الكتاب يسير في إطار الخط الرئيسي هو . فإنه - مع ذلك - يحتوي على لمسات ومواقف شخصية متفرقة . ويدل على وعي سياسي وفكري واضح . وعلى اختارات وملاحظات عديدة ونسوده بعض الاعتدال والوسط . ولكن دور «مصر» فيه خاص

ويملو صوت «مصر» في الكتاب الآخر . «قصة القصير المصري

الحديث» (١٩٦٩) . ولعل السبب يكمن في الفرق بين التاريخين . فلا شك أن حرية يونيو سنة ١٩٦٧ جعلت الأدهن تتعلق بالمشاكل بصمود . وهو مصر ذاتها .

وبالعلاج هذا الكتاب . الذي نشر مقالات بعضها في بعض اصيات . مشكلة «الانتماء المصري» أم إسلامي أم عربي أم مصري . كما يعالج مشكلة الثورة والإصلاح . ومشكلة العلاقة مع أوروبا . وهل هي خير أم شر . وذلك من خلال مواقف عدد من هذه الحالات مصر الحديثة : الحبري . محمد علي . حسن العطار . رفاعة الطهطاوي . أحمد عرابي . عبد الله نديم . محمد عبده . مصطفى كامل . سعد وظلول . أحمد لطفي السيد . وطه حسين . العقاد وهو يصيب إلى هؤلاء جميعاً جمال الدين الأفندي

وقد كان من الطبيعي لصلاح عبد الصبور . ونظر ثقافته ودراسته ومنه . ألا يجد بصره إلى ماضي مصر العتيق إلا بدرجاً جد وسريها . وأن يصنع مشكلة الانتماء في حدود الإسلامية وعربية وأمصرية الحديثة ولحل الذي اقترحه هو «إن هذه الانتماءات الثلاثة لا يعارض بعضها بعض» . وإنما يتسم كل منها بآخر بشكل من الأشكال^(٢٦) . وعلى الرغم من أنه يؤكد حيناً أن القومية لا تنمو عن الدين^(٢٧) . وأن القومية العربية ليست قومية حسية بل ثقافية ولغوية^(٢٨) . فإنه يراد بقول حبيب كحمر . «الحدود عرب» . وحكيم انتهى عبد العظيم عبده السلام^(٢٩) . وشهدت حينئذ من «الفكر يربط مصر بين العرب»^(٣٠) . وهكذا برز بعض الاتجاه في هذا المسألة

ولكن ربما كانت هذه نقطة عن مستوى التعبير وحسب . وعن مستوى طريقة الترميز . أما الجوهر فما هو دور «ما مصر إلا معشوقتنا الأولى» . وما نحن جميعاً إلا عشاقها وخدامها الصغار ندبى بلمح إلى أن نقوم بشرف العشق وفرض أهمية^(٣١) . إن مصر - في كتاب «قصة القصير المصري الحديث» - هي مصر المستعرة المتجددة ذات «سحر التحدث العظيم»^(٣٢) . فاضر إليه وهو يجيب عن سؤال شاعر أمريكي بعد البكة بشهر . «إن أنت مصري» . كتيب حبان مصر^(٣٣) . يقول «وأجته : حالاً متى يا سيدي ؟ حالاً الآن أم بعد سبعة آلاف سنة ؟ إن هذه اللحظة الزمنية هي مجرد دقيقة من أيامنا . هي لأى دقيقة من آلاف العتيق . تتساقط بعدها سبعة ملايين سنة . يكثرنا وعرضا كثيراً . حين تمت وجهاً مائة مرة في التاريخ . يعرف الموت عارصاً . وأن الحياة هي الحق»^(٣٤)

وإذا كان هناك ما هناك من تردد بآراء قصة لاساء . فإن صلاح عبد الصبور لا يترك شكاً حول الحب الذي يكن إليه في قصة التعبير . ليكون عن صديق ثورة أم الإصلاح . فهو وهو يحدث عن ثورة عرابي . «سقط القصير المصري مورعاً بين الحدين» في مثل الأيام . واحتلف حولها لمشيرين من أبناء مصر . هل يكون معه . ثورة أم يكون التعبير بالإصلاح . أما بين يرون سفير دكتور فيكونيون هم صراط الحيس المصري وقادته . وسكان يهيم مصر

هو عبد الله النديم أما الذين يرون التعبير بالإصلاح فيجب أن يكونوا في النعم تصارى أما بهم . وحسنون بأمة قارئة كاتبة . وسيكون منهم على مبارك . انتهى يتعدى عن الثورة العربية في أوج التأهب لها . حتى إذا شئت وشعل أوارها عاد إلى قريته في «برصا» ليصلح أرضه ويتعهد . بدأ استت الأمور رجع إلى سدة الوزارة متأنها مشروعاته التعديمية . وسيكون منهم محمد عبده . الذي يميل إلى الثورة بعض قليل . حتى إذا عشب لاه لنفس على توزطه فيها .^{١٣٧}

وهو عن الزعم من أنه يميل إلى حاسب الثورة . ويتهمه دواعي حرب الإصلاح . وهذا دليل على احترامه لرأى الآخر حين حدث عن مثل الاتجاهين . عبد الله النديم مع حرب الثورة . ومحمد عبده مع حرب الإصلاح . «بها مرجان أو طيعان» . ولا يقول إسمها بتتياح إلى صفتين محتملين . لا تقدر . كان مرجح النديم مرجح الفاضل لشعب . المثل . المهرج الصحفي . رجل الدعاية . أما مرجح الشعب فقد كان مرجح العلم المتأمل في الأمور . الذي يتوقف لسانه عن عتبة وأهدف . قبل أن يجر حصة في الطريق .^{١٣٨}

وهو يعلن رأيه صريحاً أيضاً في المشكلة الثالثة : الموقف من أورطة . فهو يؤكد فكرة «الحضارة الواحدة»^{١٣٩} . ويؤكد ضرورة الأخذ من الغرب . ولكنه لا يرضى بدعوة الاستغراب التي دعا إليها أحياء من الدهر طه حسين وغيره . «هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هي لون من السعف على الواقع . حين تستبد الحملة بهذا السحب فتخترق كل كماله الصحيح . محس مع هؤلاء المفكرين في أن مفكراً مكبل بالأعمال والقيود المتوارثة . وأن أدباً لا يرى إلى مجال المقارنة بأدب الغرب . بل إلى حرافة يفتصها هذا التمدد الصحفي الذي يشكل توقاً إلى الأحسن وتجاوز للواقع إلى تخوم جديدة . ولكننا أيضاً نعرف أن مكاننا جغرافياً هو هذا المكان . وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زهراً واهياً باحتياجات عصره يوماً ما . وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن نسى مشية العرب ولا نستطيع أن نقلد مشية بطريرك»^{١٤٠}

هذا إن صلاح عبد الصبور يتناول في كتاب «قصة الصغير المصري الحديث» مسائل وشخصيات محتملة . وهو تناول الشخصيات من خلال المسائل . أي من خلال المواقف التي ألمحها بعض من أعلام تاريخ مصر الحديث بإزاء المشكلات الكبرى التي واجهها الصغير المصري في المائتي عام الأخيرة . ولم يكن تناوله للشخصيات بداعي السهولة . بل تطبيقاً لفكرة أساسية عنده . وهي أن الفكر هو حوار الإنسان الفرد مع الحياة^{١٤١} . فهناك الظروف الموضوعية من جهة . والإنسان الفرد المفكر من جهة أخرى . والنتائج هو الموقف .

وقد عبر عنها أو موقفين لكل شخصية تناولها في ذلك الكتاب . بما عده معياراً عن الاتجاه العام لتلك الشخصية . فقد أخذ من الحبري موقفه المتدهش إلى حد التعبير بإزاء الحملة القرصية وأحد من محمد على موقفه من تحديث مصر ودوايح ذلك عنده ونتاجه الموضوعية على أرض الواقع كما يتحدى توقعات الوالي الطموح^{١٤٢} . وأحد من رفاة

الطهطاوى موقف الانتداعش العظيم بإزاء حصاره الأوروبية موقف تتأيد الصبي لاتجاه الثورة والتغيير . ورأى في جمال الدين الأفغاني موقف الردد بين الاتجاه الديني المحض واتجاه يرى مشكلات الشرف أشمل من هذا . وأنها في جوهرها مشكلة حضارة . ورأى في محمد عبده موقف رجل الإصلاح لا الثورة . ورأى في عبد الله النديم عكس ذلك . ورأى في أحمد لطفى السيد مثل صفة كبار الملاك . إلى غير ذلك

وقد حاول صلاح عبد الصبور الوصول إلى خيط أساسي يمتد خلال مجمل تاريخ الوجدان المصري الحديث . وقد رأى أنه خط الاستئارة . وهكذا بدأت مصر تخلص في طريق الحداثة والمعاصرة وتنقل خطوة محسنة من ظلام القرون الوسطى إلى ساحة عصر الحديث . ومن الحق أن الظروف الاقتصادية والسياسية التي مرت بها مصر . قد أثرت تأثيراً بالغاً في تحديد خطى هذا الطريق ومخالاته . ولكن التيار الأعلى . بلا شك . كان هو تيار الاستئارة الذهبية والعقلية والوجدانية . الذي قاد مصر به أديابها ومفكروها وعلمائها وفنانيها .^{١٤٣}

وربما لهذا الخط . فإن كل الشخصيات التي عالها صلاح عبد الصبور تكون قد شاركت على نحو أو آخر في تغذية تيار الاستئارة . سواء في ذلك رجال من الواضح أن قلب صلاح عبد الصبور مال إليهم . مثل رفاة الطهطاوى وعبد الله النديم وطه حسين . ورجال كان محاصراً لاتجاهاتهم على نحو أو آخر . مثل محمد علي ومحمد عبده وأحمد لطفى السيد . وآخرين وقف منهم موقف التحفظ بعض الشيء . مثل جمال الدين الأفغاني ومصطفى كامل وعزالي نفسه . وإذا كان هناك شخص وجه إليه صلاح عبد الصبور سهام النقد في كتابه هذا وارز عن الانسداد إليه واضح الارزور فإنه أحمد لطفى السيد من غير شك . ومع ذلك فما أمت نراه يتحدث بصدد قضية الموقف من أوربا حديثاً فاد . هو أقرب ما يكون . صبي ومعى . من طريقة أحمد لطفى السيد : ترى ماذا تريد بنا أوربا ؟ لقد تنبنا إلى أنهم يعرفون ما لا نعرف . فحاولنا أن نلم بمخارمهم . ونكتسب خبراتهم . وننبنا إلى أنهم لا يعيشون كما نعيش . محاولتنا أن نقرب أسلوب حياتنا من أسلوب حياتهم . إننا نقلدهم ونتعلم منهم . بل إننا نريد أن نحكم بلادنا كما يحكمون بلادهم . فنقر فيهم حكومة مشولة . ودمستوراً ينظم العلاقات بين الحاكم والمحكوم .^{١٤٤} وهكذا فكان صلاح عبد الصبور يشت هذا سمة رئيسة من السمات الأساسية للشخصية المصرية . ألا وهي سمة الاعتدال وما ينتج عنها من رغبة في التوفيق والتوسط .

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة أن تنقل . بعد حديث عن مواقف صلاح عبد الصبور من دحالات الفكر المصري الحديث ومشكلاته . إلى الحديث عن جانب لا يقل أهمية عن ذلك . ألا وهو صريفته في تناول المسائل . وهي طريقة تدل على قوة وعمق وسر حتمية

«لست أكاديمياً» . هكذا يقول صلاح عبد الصبور في مقدمته كتنه «قصة الصغير»^{١٤٥} . ولكن من فأن إن الأكاديميين هم وحدهم

حق تناول التاريخ ؟ ومن قال إن جمهور القراء لا يتجه إلا إليهم ؟ إن صلاح عبد الصبور كان يتجه إلى جمهور عريض ، ولكنه لم يتزل إلى مسوى التبسيط المحل أو المكررات الساذجة ، بل كان يحاول دوماً في كتاباته التي نتحدث عنها هنا أن يصحح فكرة جوهرية أمام القارئ ، وما ذلك إلا لأنه كان يكتب نتائج بحثه بعينه لنفسه . وعلى الرغم من أنه كان يصطر أحياناً ، فيما يخص ، إلى استطرادات مثيرة أو تفاصيل تاريخية أو شخصية . مما يحث رؤساء التحرير في المجلات . فإنه كان سرعان ما يعود إلى حيطه الجوهرى الكاشف

ومن أهم معالم طريقة صلاح عبد الصبور في تناول مسائل تاريخ الفكر إحساسه الفرى « بالحركة » . وتطبيقه لهذا في تناوله للمسائل والشخصيات صحيح أن تلك الفكرة كانت شائعة بين منى جيله ، وأنها كانت تتحد اسم « الحذل » حد عاشق الاصطلاحات ، ولكن صلاح عبد الصبور طبقها عليها في خطوات فهمه وفي نتائج عروضه كما أنه لم يأبه ، فيما بدا لنا ، للاصطلاحات كثيراً ، وإنما كان يتجه إلى التعبير المباشر عما يحس به هو . هنا فإنك واجده مستخدماً كلمة « الحذل » حقاً ، ولكنه يفسر عليها معناه هو ، ويعتمد على المأثور عن هيجل أو ماركس ، وإن كان يعلق أفكاره على بعض اسم سقراط يقول : « ليس معنى النظر في الذات هو الانكباب على النفس ، بل إن الذات هنا تصبح محوراً أو بؤرة لصور الكون وأشياءه . ويبحث الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقاته بهذه الأشياء » وقد يدير نوعاً من الحوار الثلاثي بين ذاته الناظرة وذاته المنظور فيها وبين الأشياء . ومن خلال هذا الحوار تتولد الحقيقة التي يحدثنا سقراط أنه من المستحيل أن نفهم في نفس الإنسان ، وبطلنا أنه لابد من إدراكها بالحذل ، الذي يبدأ بالفكرة . أي الذات الناظرة ، ثم امتحان الفكرة بالشك ، أو التأمل في الذات المنظور فيها ، مستعين في ذلك بالحقائق البنيانية ، وهي الأشياء » .^(١٧) والحق أن في هذه السطور تعريفاً طريفاً لفكرة الحذل ، الذي يربط بين الفكر والفكرة والأشياء .

ولقد تبه صلاح عبد الصبور إلى التعدد في الكون ، ولذلك فقد انتبه إلى التضادات ، وقام بعمل الموازنات ، بل مال إلى التوفيق كثيراً ، ولم يفادره حسن الاتزان .

إنه في كتابه المذكور يصح الطهطاوى بإزاء الحبري ، ومحمد عبده بإزاء الأفغاني ، والقديم في وجه كل معاصريه . وهو يهاجم محمد علي حب^(١٧) ، ولكنه يوازن هجومه بحكم تمليده بحبة الحقيقة : « فليذكر المؤرخون ، الذين يحاولون المغالاة في الإساءة إلى محمد علي ، بتصوير اختياره لأعضاء البعثات مقصوراً على أبناء الترك والماليك ، أهم يستثنى أيضاً إلى مصر كما يستثنى إلى الحقيقة . فقد أصبح هؤلاء الشباب بعد عودهم هم صناع البقعة المصرية الحديثة وأعلام تاريخها الفكري والعمل »^(١٨) . أما التوفيق فهو نزعة اضطر إلى اللجوء إليها اضطرار أهل العصر واضطرار الصمير المصري كله . فهو مضطر إلى التوفيق بين بؤري قصة وقع فيها في رأينا ، أصحاب الأقلام في الأعوام الثلاثين الأخيرة ، دون أن يمحضوا عن قرب ما إذا كانت حقا أم عداوة ، أقصد القصص التي سموها « الأصالة والمعاصرة » ، معقول : « تستطيع أن تقول إن

المعجزة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثتها وحاضرها ، وأن تخرج بين نراها وتأثرها به^(١٩) وهو يوفق أيضاً بين القديم والحديث توفيقاً انتقائياً : « أدبنا الحديث لن يصلح عوده ، وتستقيم معاهيمه ، إلا إذا واجهنا تراثنا مواجهة شجاعة . فأنتيناه من على ظهور » . ثم تأملناه لتأخذ منه ما يصلح لنا في مستقبل أيامنا ، محسناته مختطفين إلى مكونات نقرسنا »^(٢٠)

المعلم الثاني من معالم مسج صلاح عبد الصبور يمكن أن يكون الرغبة في الشمول أي المظرة الكلية . فهو مثلاً يضطر إلى الدخول بعين وعينه الأخرى على الحاضر والمستقبل . ومن يقول الشمول ، يقول الكل والأجزاء وقد بدا لنا أن صلاح عبد الصبور لا يضطر إلى جبر في ذاته بل في إطار الكل الذي يتبنى إليه . وهكذا كان كتاب « قصة الضمير » فهو تمصيل لطرائق بعض المفكرين في حل مشكلات رأى مؤلفه أنها هي التي تحكم سير الفكر المصري الحديث كما رأينا . وعلى نفس طريق المنطرة الشمولية يتم صلاح عبد الصبور دوماً بجلاء الخلفية الاجتماعية والتاريخية للحدث أو الفكرة . فاضطر مثلاً إلى عرصه نشأة الرواية والقصة في الأدب العربي الحديث^(٢١) ، أو إلى ظروف نشأة المسرح في مصر^(٢٢) ، أو إلى حال مصر وقت ميلاد رفاة الطهطاوى^(٢٣) ولنتظر - على الخصوص - في تعليقه البارخ على نص شهير محمد عبده عن أحوال مصر عام ١٨٧١ . يقول : « هذا تشخيص محمد عبده لحال مصر قبل نزول جمال الدين بها ، وهو رأى لابد أن يحكم بصوابه لو كان الأمر متعلقاً بسواد هذا الشعب . صحيح تستحكم الأمة ، ويمد الفقر سلطانه ظن تجد رأياً أو تحكماً في مصالح الأمة .. والقراء والأمهرون لا يتحركون للإصلاح إلا إذا حركتهم ثورة شعبية كاملة »^(٢٤)

ومن يتحدث في شمول ، تكون لديه - كذلك - القدرة على التحصيل الوافي ، والقدرة على رد المتعدد إلى الواحد . وقد كان صلاح عبد الصبور قادراً على التحصيل الجيد ، حتى نقصاً خصوصية ، بل ربما أجاد هنا أكثر من إجادته في غير ذلك . فما هو ذا يلخص أحمد لطفي السيد في سطور « كانت آراء أحمد لطفي السيد الفكرية تقوم على ثلاثة محاور ، أولها إيمانه بالتطور إيماناً أقرب إلى اليقين الديني ، فهو يؤمن بأن اليوم خير من الأمس ، وأن غداً سيكون أفضل من اليوم .. والمحرر الثاني من أفكار لطفي السيد هو كراهيته لاستعمار القوة في أي أمر من الأمور . أما المحور الثالث فهو إيمانه بالمنفعة كفلسفة عملية^(٢٥) » وهذا هو ذا يلخص في براعة شديدة جوهر « الفكر الإصلاحي » : « نقصد بالفكر الإصلاحي هنا اللون من الفكر الذي يواحه نقصاً بالمنفعة وللواقف الحاسمة ، فيؤثر أن يتناولها بالدرس حتى يفصل أجزءها ، ويرتب الحاسم وغير الحاسم فيها ، ثم يتناول جانباً من جوانب بحده أقرب إلى العلاج وأجدر بالحل ، فيركز فيها معركته ، مؤجلاً غيرها من أوجه القضية أو الموقف إلى أمد قريب أو بعيد . إنه فكر الفصايا الحزبية والحلول القريبة ، فكر التوسط والمهادنة والتأجيل »^(٢٦) .

أما قدرته على رد المتعدد إلى الواحد ، فكأن عليها شاهداً أنه يلخص كل رفاة الطهطاوى في كلمتين : « المندھش الأعظم » ويعلم من يعرفون فكر رفاة وحياته كم تنطبق عليه هذان الكلمتان أكمل نظيان

وقد كانت هذه الطبقة من الأعيان بمدارسها الفكرية الممتعة داعية إلى التوسط . وكانت أبحاثها الفكرية بلا شك أسلم قصدا وأقوم منهجا من أبحاثها السياسية ، فلأبحاثها السياسية أخطاؤها التي تصل إلى حد الاعتذار الوطني ، ولكن أبحاثها الفكرية قد خاضت كثيرا من المعارك النوقية ، التي أسهمت في تقدم الوطن ... (١٧٧)

إن إثارة الحقيقة بمعنى - كذلك - إلى الحسارة ، فانقباض على الحقيقة لا يعرف الكورس . وما أصدق قول صلاح عبد الصبور عن طه حسين (وهو قول يصدق عليه هو نفسه) لقد أقدم على دراسة هذا الأدب بجوأة لا يشوبها الفحة والنهين ، وبمحبة لا يشوبها الاستحذاء . (١٧٨) وتتجلى جسارة صلاح عبد الصبور أوضح ما تتجلى - في رأينا - في إعادة تقسيمه لكثير من الشخصيات التي تناورها بالمعص . حين بدت سمات تلك الشخصيات كأنها قد استقرت في الأذهان على محور أو آخر سلباً أو إيجاباً ، سواء أكان يميل إلى تلك الشخصيات أو يبرود عنها . فهو يأخذ مثلاً - على رفاعة الطهطاوي (بغير حق فيما يبدو) أنه نبى الدعوة إلى العامية (١٧٩) ، ويأخذ على عرواني تراجعاً عن الموقف الوطني بعد عودته من منفاه واستباحه للاحتلال البريطاني (١٨٠) ، ويشير إلى فتح سعد زحلول وهو رئيس للوزارة للاضطرابات العامية ، وإلى انصرافه عن القضية الاجتماعية (١٨١) ، ويعل من شأن عبد الله النديم . ويعمل منه أحد القادة الفعليين للثورة العربية (١٨٢) ، ويسخر سحرية هادق من على مبارك (١٨٣) ، ويهاجم في قوة بعض اتجاهات محمد عبده (١٨٤)

ولكن ربما كانت أدل صرورة على جسارة صلاح عبد الصبور وعلى صدق بصيرته معا هي ما تمثل في موقفه النقدي من جهال الدين الأفتان . فقد كان مستقراً في الأذهان - وما زال - أن هذا الرجل هو أقرب ما يكون إلى مرتبة الثوار الأنفيلية الأطهار المخلصين ، بل حاول بعضهم دفعه إلى ما يقرب من مرتبة الأنبياء . وإذا راجعت ما كتب عنه لم نجد إلا مديحاً وانبياء . وإذا حاولت الرجوع إلى أصول أدب عن سيرته أو أفكاره وجدت غموصاً وتناقضاً هدياً يسر لك ديت ، وما ظنه بسيراً أو ممكناً للشفق في البلاد الناطقة بالعربية ، لأن أناس الأفتان لجحوا في وضع شخصه في ضاية مميكة حين أرادوها ضيابة وريانة . لهذا فإننا لا نظن أن صلاح عبد الصبور قد رجع إلى المصادر الأولى حول الأفتان ، ولا ظنه تعدى في قراءاته ما كتبه الأتباع الخاصون (١٨٥) ومع ذلك لما أصدق بصيرته وما أصبح روحه النقدية حين أدرك من خلال السباب بعضاً من مواطن التناقض والصعف الذي يرجو أن تكشف عنه دراسات نقدية حربية .

ولعل أهم ما استكشفه صلاح عبد الصبور بشأن الأفتان هو كذب الادعاءات التي روج لها الخاصون السذج من أن هذا الرجل الثريب هو واعب مصر روحها الثورية ، وعمرق تقدمها العلمي والأدبي . يقول صلاح عبد الصبور : لقد أعطى الأفتان مصر ، وأعطته مصر ، ويقول : « جاء جهال الدين الأفتان إلى مصر وهو يحمل بصغة أفكار ، وعادوها وقد أصاب إلى فكره أفكاراً جديدة وانقضحت في

ونكن ربما كانت السمة العظمى في طريقه صلاح عبد الصبور في التدرب هي الصدق . وهي لا شك ما كان يقصده من تعبير « التزاهة الفكرية » ، التي يقول في تعريفها : « هي القدرة على تخليص النص من تحيراتها وأهوائها ، ومحاولة النظر إلى الحقيقة في قلبها وصميمها . فالحقيقة عندك هي هدف يقصد لذاته ، بغض النظر عن انتصاراتنا وميولنا . والحقيقة حرة مضي لا تشعل العين عنه بالنظر إلى حواشيد وهوامشه وانعكاساته . وهذه التزاهة الفكرية هي القيمة الخلقية الأولى التي يجب أن يتحل بها أهل الفكر والتأمل ، وهي التي تبرر وجودهم في المجتمع ، وشرعيتهم فيه كمحبة يحق لها القيادة والتوجيه » (١٨٦)

إن الصدق هو احترام الحقيقة . وفي هذا الصدد نجد نصاً يصح أن يكون علامة على إنتاج صلاح عبد الصبور كله . « إن نحرص على حقيقة دون أن ألوى حقها لتستجيب للتعامل أو الكراهية ولكن أيضاً سأكشفها بأوضح ما أستطيع » . (١٨٧) وقد نلمح هنا إشارة إلى نوع من العلاقة الجدلية بين الباحث والحقيقة ، فكأنها تستعني عليه . أما هو فإنه يكشف سرها ، حرصاً منه عليها . والحريص على الحقيقة مصعب واضح وصريح ، لا يخاف حتى الأصدقاء . أما الإنصاف فقد رأينا مثلاً عليه في الموقف من محمد علي . « وفي كتاب « حياتي في الشعر » مثلاً عليه آخر ، حين فرح صلاح عبد الصبور بالصبور بقراءة كتاب أنصاف « ونشله » من تهمة لعديدية والتارية (١٨٨) وأما الوضوح فإن صلاح عبد الصبور يطله في « حتى نفهر الموت » من التورخ الأدبي وهو سبيل الكتابة عن الشعراء ، بحيث لا يفسد شيئاً من حياتهم ، سواء في ذلك كما يكتب سلباً أو إيجاباً (١٨٩) وخيراً فإن الصراحة هي كما مارسه صلاح عبد الصبور مرات ومرات ، وهو سبيل الحديث عن طه حسين أو عرواني أو سعد زحلول أو محمد عبده ، أو عن ذاته هو نفسه . يقول : « أغلبي أجاور الحقيقة كثيراً إذا قلت إلى عرفت كل ذلك (يشير إلى المذاهب الأدبية العربية والشعراء العربيين الكبار) من قرب ، بل لعل لم أعرف شيئاً من قرب ، فقد كانت معرفتي بهذه الآراء وهؤلاء الأشخاص لا تعدو الشذرات المتفرقة » (١٩٠)

وحب الحقيقة على مستوى البحث يقضي إلى الموضوعية وقريتها روح النقدية . وهنا نجد صلاح عبد الصبور دائب السعي لصير لأفكار والمواقف ، يدور إلى أن تكون « المناقشة المنطقية المعادة » (١٩١) وليس المصوم اللادع ، سبيل الحوار ، ويسعى للتعمير بين المخططات (واضح مثلاً في تميزه بين السلفي والمحافظة (١٩٢) ، وبين الأدب الكثير والأدب التاريخي (١٩٣) ، وبين التشكيل في القصيدة وممارها (١٩٤) . ونجد من عدد من مهادي البحث ، أهمها آفتان « شرقيتان » هما الترح وتناغم ، ويوعيت الحياء على الصراحة ، وتغليب المثال على الواقع ، وانتهرب من الحقائق والجماسة التي تصرف عن النظر في النواقص (١٩٥)

ومن كان هذا دأبه اتسمت أحكامه بالانحياز في العادة . وليس عليك إلا أن تنظر إلى تقسيمه لدعاة « التيار الإصلاحي » وحرب الأمة على خصوص . « إن أسوأ ما في التوسط أنه يقود إلى التنازل والتنازل يعود إلى المسامحة ، ثم تعني بعده العين عن الرؤية الصحيحة للأمور

نفسه أفكاره الأولى فأصبحت أكثر عمقا ودرسوحاً وثراءً. وكان ذلك كله ثمرة للقاءه مع المفكرين المصريين أولاً، ومع الواقع المصري خلال الأعوام الثمانية التي عاشها في مصر بعد ذلك. وهكذا فإن عمل مصر عليه عظيم. لأن هذا اللقاء هو الذي جلا الوجه المستتر للشيخ جمال الدين الأفغاني.^٧

وها نحن أبدينا على الكشف للنهم الثاني لصلاح عبد الصبور أن هناك وجها مستترا لجمال الدين الأفغاني ووجها آخر أقل استتارة. فصحيح أنه دعا طوال حياته إلى الثورة الإسلامية الشاملة للوقوف وحده لاستمر الأوربي الزحف ولكنه صحيح أيضا أنه رأى أن يكون ذلك في صل لخلافة العثمانية، وأنه كان يظن حيناً أن المشكلة الشرقية مشكلة دينية. وحيناً آخر أنها مشكلة سياسية أو مشكلة حضارة. وأنه كان يمتدح الاشتراكية في سطر ومهاجمها في سطر^(٧٧). وها هي دى الخلاصة التي توصلت إليها بصيرة صلاح عبد الصبور. إن موقف جمال الدين الأفغاني يراه الفكر الغربي وطسفت وبإزاء العلم والاشتراكية. (هو موقف سبق شديد محافظة)^(٧٨) ومع ذلك فإن هذا التأمل النبيل الحريص على الزاوية الفكرية يستطرد على الفور ليقول: «لا تعمل لو في ذلك بعض خلق. نحن نعلم أن العرب لم يؤثروا في الشرق بعلمه

وحضارته محجب. بل باستناره واقتصاده المتقدم، وكثيرا ما احتند لوجهان في نظر أبناء الشرق. فأنكروا العرب جملة. وكل ما يأتي منه»^(٧٩)

ولا نحال أنا في هذا القسم عن المبحر عبد صلاح عبد الصبور قد استعرقنا سائر الموضوعات المتصلة به. فلا يزال هناك كثير من الظواهر التي تستحق التوقف عندها. ومنها مثلاً سخريته. ومنها كمية ظهور الشاعر أحيانا معللاً من فوق أكتاف مؤرخ الأفكار به. وغير ذلك لا نستطيع الخوض فيه في هذا المقام.^{٨٠}

وبعد فقد حاولت الصفحات السابقة جلاء بعض مواقف صلاح عبد الصبور من الفكر المصري الحديث رأياً ومهجاً. ولا شك أن الموقف الفكري لصلاح عبد الصبور نفسه يستحق أن يكون موضوعاً لدراسة أخرى مستقلة. تكشف اختيارات هذا الصبور النبيل، شاعراً ومفكراً معاً. حيث ترك لنا الخيط الهادي: «أعظم الفضائل عندي هي الصدق والحرية والعدالة. وأخيب الرذائل هي الكذب والظلم والظلم». «إن شعري يوجه عام، هو وثيقة تمجيد هذه القيم. وتديد بأهدادها. لأن هذه القيم هي قلب وجرى وسكبي معا»^(٨١).

هوامش

(١) ربيع الخير الحريف بن الألفة الساكنة والألفة المتحركة في كلمة الصبور المصري حديث (١٩٧٢) كتاب الإلهام والظلميون - ص ٢٨ وتشير هنا إلى أننا نتذكر عند أول رجوع إلى مرجع ما سنة طبعه الأولى وسرع الحظبة التي رجعت إليها. ثم لا نكره بعد ذلك بتواتره وحسب

(٢) يقول صلاح عبد الصبور في شهادة شاب بيده في الأربعينات «تحدثت أنا في الاجتماعات. وعاد البعض إلى صورة السلف المصالح. بينما لم نكنج لاجتماعات الصبور وأهداه. ونطق البعض بأور. في مظاهر حضارتها المتقدمة وحبها للتطبيق وديمقراطيتها التقدمية. ونطق البعض بالانحياز القديم الرافضة. دون فهم أو محيى. وإذا أعجبهم منها الصورة البعيدة خطورتها الرافضة. وهم يستقرون معرضهم ب من مصدر واحد. وجه واحد. ونزعت وحدة الألفة. ونزعت صمد نفس هذه الشبهة البعيدة. وشجبت الاجتماعات»

(«أفكار قومية» ١٩٦٠. نصبة الأولى. ص ٧ - ٨)

(٣) «حياتى في الشعر» (١٩٩٩). الجزء الثالث من الأعمال الكاملة. ص ١٨٥

(٤) انظر مثلاً قصة القصير. ص ١١ - ١٢ ونحوها

(٥) «حياتى في الشعر» ص ٢٠٢

(٦) انظر قصة القصير. ص ٦ - ٧

(٧) «حياتى في الشعر» ص ٦ - ٨

(٨) «مذاق بين حبيم للتاريخ» (١٩٦١). القطعة الأولى. ص ٧

(٩) «حياتى في الشعر» ص ١٢٦. ويلاحظ أيضاً ص ١٣٣.

(١٠) «حيى هو العرب» (١٩٦٦). الجزء الأول. ص ١٧

(١١) «حياتى في الشعر» ص ١٣٥

(١٢) نفس القصير. ص ١٣٨

(١٣) نفس القصير

(١٤) نفس القصير. ص ٢١٩ - ٢٢٠

(١٥) قصة الصبور. ص ٢٨

(١٦) قصص القصير. ص ٨. ربيع حياتى في الشعر. ص ١٥٩

(١٧) قصة. ص ٦ - ٧

(١٨) أفكار قومية. ص ١٢

(١٩) نفس القصير. ص ١١

(٢٠) «حياتى في الشعر» ص ٢٩

(٢١) نفس القصير. ص ١٣٧

(٢٢) «مذاق بين حبيم للتاريخ» ص ١٣١

(٢٣) قصة القصير. ص ١١

(٢٤) نفس القصير. ص ٢٥ - ٢٥ - ٨١

(٢٥) أفكار قومية. ص ١٦

(٢٦) نفس القصير. ص ١٨

(٢٧) نفس القصير. ص ٢٠

(٢٨) نفس المكان

(٢٩) قصة القصير. ص ٢٥

(٣٠) «مذاق بين حبيم للتاريخ» ص ٢٨

(٣١) أفكار قومية. ص ١٥

(٣٢) «حيى هو العرب» ص ١

(٣٣) نفس المرجع. ص ١٢

(٣٤) قصة القصير. ص ١٢

(٣٥) نفس المرجع. ص ١٣

(٣٦) قصة. ص ١٢ - ١٣

(٣٧) قصة. ص ٧٥

(٣٨) قصة. ص ٩١

(٣٩) انظر مثلاً حياتى في الشعر. ص ٢٠١ - ١٢٥. «حيى هو العرب» ص ١٧ - ٨ - ١٧.

٢١

(٤٠) قصة القصير. ص ١٦٤

(٤١) قصة. ص ٦ - ٧. وهو هنا يدافع عن دور «الصورة» في الصبح. ص ٨ - ٩

(٤٢) قصة. ص ٥٩

(٤٣) قصة. ص ٢٥

(٤٤) قصة. ص ٧٩ - ٨٠

المرکز القوي للفنون والفنون

يدعوكم لزيارة متاحفه



متحف الفن الحديث	ميدان فني - سه اسماعيل أبو الفتوح بالق
متحف محمود خليل	سه المصطفى - خلف نادي الجزيرة بالزمالك
متحف الجزيرة	سراي النصر - أرض المعارض بالجزيرة
متحف التاجي	هداثة الهرام - أول طريق مصر المنيا
متحف مختار	مديقة البحرية - أرض المعارض بالجزيرة
متحف الحضارة	سراي النصر - أرض المعارض بالجزيرة
متحف بيت الأمة	سه سعد زغلول بالقصر العيني
متحف مصطفى كامل	ميدان القلعة
متحف أحمد شوقي	كرية ابيه لها في نهاية مديقة الجوان بالجزيرة
القبسة السماوية	سراي النصر - أرض المعارض بالجزيرة

المنصورة

متحف دار ابن لقمان ميدان الوافي

متحف محمود سعيد	شارع محمد باشا سعيد هبنا لكيس
المتحف البحري	قلعة قايتباي

الإسكندرية

صلاح عبد الصبور



بنسأ الشفافة

□ اعتدال عثمان

إننا لا نستطيع أن نعرف على فكر شاعر كبير تعريفا وثيقا وتاماً دون مراجعة عطائه النثري الكامل باعتباره وحدة ميسكة الأجزاء ومتلاحمة الفصول . وعلما متما لروايات رؤيته الإبداعية المتمثلة في شعره وأعماله الدرامية إن ما يكتبه الشاعر مزا يمثل . في واقع الأمر . قاعدة الجبل الذي كثيرا ما تختبئ وراءه وراء أفقعة الشاعر فوسحي وتلمع وتلمع ما تكشفه طليحة النثر الواضحة الصريحة وما يحمله من تفرير وتعبيد.

وأعمال عبد الصبور النثرية تمتد عبر مساحة زمنية تبلغ عشرين عاما ، وتشغل ثلاثة عشر كتابا . تتنوع محتوياتها بين السيرة الشعرية الذاتية والدراسات النقدية والخواطر والانطباعات المتعلقة بالشعر والمسرح والرواية العربية والعالمية . كما تتضمن نظرات في تاريخ مصر السياسي والأدبي الحديث

ونقد أسهمت شخصيات سياسية وأدبية كثيرة في صقع وعي المتلقي المصري . ولكن نظرة عبد الصبور الشاملة تعني الإحاطة بحياة هؤلاء الرواد واستخلاص اللصع الأساسي في نكوبهم . لقد وهبوا حسنا . برغم اختلاف الأهواء والمشارب وتوسع لمصنق . أرواحا لا تألف المسكون ولكنها تسمى إلى مجاورة الواقع وحلق واقع جديد . إن الرغبة في المحاورة دفعت الطهطاوي . « المدهشي الأعظم » - إلى أن ينقل دهرته إلى أناء مصر ويترجمها جهدا دؤوبا على طريق المعرفة والتقدم . لا ين ولا يكف إلا بإبطواء صمحه لحياة داه . وهي نفس التربة التي حملت طه حين يحدث بعير جوهريا في تاريخ الأدب الشرق عندما استعان بمناهج جديدة في النظر إلى التراث القديم . وأدت بالعقاد إلى أن يبه الأدباء إلى معاهيم ومقاييس حديثة في مجال الشعر والنقد . وقادوا الحكم إلى التأثير في الوجدان العربي بضمه بدور القاد . ومعلسته اثوغيه بين الشرق والغرب . ووجهت الماري إلى الإسهام في تطوير اللغة العربية المعاصرة . مسعيا كما وهب من حسن معنى فائق . وهي أيضا التربة التي أمنت على شوق أن يبع ميدان مسرح الشعرى . فيظل له عقل الريادة . وتطوير اللغة القصصية صحر : المنظم

ب هتافات عبد الصبور في كتاباته النثرية يعكس نمجه بالقياس في موقفين حزينين أحدهم يشتم « بالحمود والسكون » ويديره روح مدمرد تفكيرية ونفعية . وآخر يرمي عن روح « المفارقة » . التي تتحلل في النوع بالرحمة في داخل الذات . وفي أمكان الزمان والأفكار . وفي حواء « لغوام » يكشفه ويحورتها إلى عوالم جديدة^(١)

إن روح بالرحلة إلى شطآن المعرفة المتعاصية . والاحتراف بمر حقيقة وبها . موقف متكرر في شعر صلاح عبد الصبور . يواصل حاحد على وجدان الشاعر في آخر صفاته المنشورة . فجلده « بحر في عرفة ودم » ويرسي بسط الزمان المديد القديم إلى حيث وكل شيء تجلي له وتكشف .^(٢) « روحه عبد الصبور في كتاباته النثرية فيجلدها هدف محدد هو رسمه تعابيد ثقافية جديدة ساهم في تشكيل وجدان الإنسان المصري ونصنع حساسية المعاصرة . وأحد رحلة عبد الصبور ثلاثة بدايات رئيسية تمثل أولها في محاورة نموه الواقع الثقافي في مصر من خلال عيشه في ويلات مجموعات بعضها من القيم الفنية ومفكرية . ويتوجه ثانيا نحو ما حصل القيم الباقية في التراث الشرقى .^(٣) « يرمي ثانيا . ولاحق على مساهم قدم من التراث العالمي والتكر معاهمة يصحح نمجه في مثله المنهدة

بتحطى مفهوم الشاعر القديم ، الذى ينظم في شتى صور القول معبرا عما في نفوس الناس لا عما في نفسه وداته ، وحمل شعره يمثل طائفة منفردة تنتمي بالمخاس الأثوية ، ونصف اللذة ، دون تعمق أو تعادى النظره بحيث تصبح اللذة ملهيا وقلعة في الحياة ، تتلاقى مع طسعات أخرى ، وتصنع تيارا حصاريا له جلوره واستداده في تربة الختم^(١)

• • •

إن إدراك عبد الصور لتغير مذبذب لشعر الحديث قداده إلى رحبه أخرى في أحوار التراث بحثا عن جلوره الحصارية ، فانقطع خلال عامي ١٩٦٤ و ١٩٦٥ للإحاطة الشاملة بالتراث الشعري المعري ، وعكف على قراءته قراءة تاريخية مرتبة^(٢) ، قدم على إثرها كتابه «قراءة جديدة لشعرا القديم» ، والقراءة الجديدة ليست إلكشفا عن القيم الياقية من الموروث الأدبي ، والصالحه - في نفس الوقت - للاندماج مع المفاهيم العصرية . بحيث يتم بهذا الاندماج مزاجية فيه وفكرية ، يجرى من أعطافها الأدب المعري للعاصر .

وتتمثل أول القيم البقية التي يتندى إليها صلاح عبد الصبور في التراث الشعري المعري ، في ميل الشاعر القديم إلى التأمل المتبايريق والطموح إلى احتلاء أسرار ما وراء الحياة . وقد شاع في هذا اللون من الشعر نعمة التزهيد في الدنيا ، وهي نعمة التي بلغت قمتها الأولى في شعر أبي العتاهية ، ووصلت إلى ذروتها عند أبي العلاء . وإذا كان شعر التزهيد في الحياة يتناول فكرة واحدة هي التذكير بالموت بوصفه صخرة إنسانية واقعة لا ريب فيها ، فإن شعر «ميتايريق الموت» يمثل وجهها من وجوه التعبير في هذا المجال ، ظهر فيه تفرد الشاعر وإحساسه الخاص الذي يختلف عن غيره من الشعراء . فالموت عند طرفة عين العبد ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال التجمد ، ومثوى الإنسان خقيق - مما يقول الأفوه الأودي - هو القبر ويسمى يسكنه في حياته . بل إن العالم بأسره يتحول إلى لحد كبير يصمم رفات أحياء أشاهر المدركين للحياة ، كما يقول متمم بن نويرة ، في حين ينهم أبو ذؤاد الأيادي الموت «الجلون إذ يلتم الناس ولا يبق منهم سوى بقية فاسدة» وكذلك تصير عن شاعر آخر هو كعب بن سعد الغنوي صبيحة متكئة في قومه «اللقه أفسد للموت الحياة» . وأبضا فإن أبا نواس يصل إلى بعض حقائق الوجود في قوله

ما لو قد طوف امرئ يلدته

إلا وشيء بموت في جسده

لقد هدته ألمته «ساعة» إلى أن حلأيا جسم بشري في حانة موت وحياة متصلين ، فهو يشهد موته في حياته . ويقدم ابن الرومي ، في نائيه المعروفة ، رؤية متكاملة للكون ، يتضاءل أمامها الإنسان فرحا مملوء الحور والظول . ويظهر عند أبي الطيب المتنبى لون من التأمل المتبايريق الخاضع في الحياة والموت ، فبعد «فسدت آفة» لانقصه متعة الحياة . والموت ليس سوى صرر من العيلة ، يستل لعبة كما بعد السيف إلى الحشا أو يتسلل اللص إلى موطن الروح الحبي . ويتجلى في شعر أبي العلاء المعري اتشعائه بقصبا لعدة والموت في مستويها

لقد كان عبد الصبور يطمح إلى خلق بيئة ثقافية صالحة لتلقى وجهه ، وقائفة - في نفس الوقت - للتطور ومحاورة إسهام جيله وجيل الرواد من قبله . وإذا كان حبل طه حسي والعتقاد قد جمع بين المعرفة العميقة بامتزاج المعري ، والاتصال بمناخ المعرفة في العرب اتصالا وثيقا . إلى جانب الوعي التلقائي بطبيعة المرحلة الحصارية التي تخارها بلاده ، ويح في العثور على صيغة تجمع بين الثقافة التقليدية والثقافة لأوربية في القرن التاسع عشر . وتحتفظ في نفس الوقت خصائصها الدنية . فكانت الحسر الذي عبرت عليه الحياة الأدبية نحو التصور الجديد للأدب والحياة ، وحاولت به تصور القرون الوسطى وعصور التحول . إذا كان حبل الرواد قد استطاع أن يصل إلى هذا التوازن المتدقيق بمصل تكوينه فإن أدب الشباب - عدا بعض أشجاره الباسقة - بعكس نزعت ولوعه بالتجديد في الشكل والأسلوب والأدوات الفنية ، دون أن يتبع هذا التجديد من ضرورة فيه ، أو يكون معبرا عن وجهة نظري الكون والإنسان . ويرجع الانعصام بين الرؤية المسطحة والشكل المركب إلى الفقر المعوي والتعجل والتأثر السريع بشذرات متفرقة من الاتجاهات الحديثة ، دون تحديد متأن لانتساء الأديب الفني والفكري ، أو أبوته الفنية كما يسميها عبد الصبور^(٣) .

بما إذ تقرب من تصور عبد الصبور لثقافة الأديب وتكوينه لفكري ، ودور الفنان ، وبخاصة الشاعر ، فإننا نكون قد لمسنا بؤرة الإشباع في كتاباته . إن طموح الفنان إلى محاورة واقعه لا يعني الانفصال عنه ، بل يعني الكشف عن أوجه النقص فيه وتبديل خطيبا كونه يستحق هذا . إذا كان للفنان رؤيته الخاصة للعالم . ويلقى الشاعر بالفلاسفة ولأبناء في رؤيتهم الشاملة ، ولكنه لا بد أن يجمع بين تلك الرؤية وه القسرة على إعادة تركيب الرؤى والإحساسات ، بحيث يجد اكتشاف الحياة ويحققها خلفا جديدا . والشاعر في مراحل الإبداع لا يصبح جزءا من العالم ولكنه «معادل له» وهو لا يلقى فيه ولكنه يصف إزاءه . والشاعر يستطيع أن يعيش إزاء عصره إذا تمكن من أن تكون «علاقته بنفسه أكثر ولوفا وحقيقة من علاقته بالعالم»^(٤)

ويتوقف عبد الصبور عند التجارب الشعرية التي تقرب من هذا المهم ويجد في إيبيا أبو ماضي صوتا شعريا متميزا ، جمع بين الذاتية وبرعة التأمل في ذاته ، وقادته هذه التزعة إلى تجاوز الأعراض النسبية سميا وراء الجوهر المطلق . وليس ذلك الجوهر سوى الحقيقة الكلية الكامنة في نفس الإنسان أو عقله ، التي تتكشف له أسرارها إذا ما استنص داته وتأملاها . لقد استطاع أبو ماضي أن يكون أحد الذين ردوا العقل إلى الشعر ، كما استطاع أن يصل إلى القلب عن طريق العقل ، ويصطحق في شعره حمة حبيبة وبساطة حبيبة كانت حلقة وصل بين ذلك الشعر وبين الأجيال^(٥)

وعلى حين جعلت تحربه أبو ماضي استمراريها في أصوات شعرية جديدة ، انصفت بها إلى آفاق أكثر رحابة ، تراجع صوت علي محمود طه . عن رغم من أنه يهر عبد الصبور في مطلع حياته ، وكان أثيرا بديه . لقد تغير شعر طه باتساع عالته الشعري ، وبعد اهتماماته ، دون أن تكون زاوية رؤيته لهذا العالم زاوية محددة موحدة ، ولم يستطع أن

وهدرته على استعراج المفارقة أو التناقض من الموقف الحياتية المتكررة^(٨)

إن ميلاد الشاعر من رحم التراث ، حاملاً حصائص الموروث مدحمة بتكوينه الخاص ومرآته المعصرى ، ظاهرة متكررة في تاريخ الأدب ، نجد من «ديوان الحفاصة» لأبي نوح حتى «ديوان الشعر العربي» لأدونيس ، وإذا كان عبد الصبور قد سعى إلى تحديد انتمائه الشعري ، فإننا نجد أنما العلاء المعري يحتل هذه المكانة الأعلى في عالم الشعر العربي القديم ، لقد أدرك روح الشاعر الصوري ، وخاصة في لزومياته ، دلت الحزن الهادئ الممتد فإن به من طغى الخشوع ، وعكس عن نفسه تأملها ، ويستمد من ثرائها المعوى والثقافي ، ويعين في التأمل حتى تنكشف له تلك الذات فيكشف لذهنه كثير من حقائق الحياة^(٩) .

إن صوت أبي العلاء يتناغم مع مفهوم عبد الصبور لعصية الإبداع ، ويتألف مع معنى أصيل في تراث المعري ، هو لتجربة الصوفية من حيث اتحادها استبطان الذات ميلاً يحقق الوصول إلى المعرفة الحقيقية . ولا تقتصر الوشائج التي تربط التجربة لعصية بتجليات الصوفية على التلاقي في المطلق والعبث ، بل إن الشاعر يستمد من ثراء القاموس الصوتي ، وتعدد دلالات الألفاظ ، وتغييرها الدقيق بين مختلف أحوال الدهن والنفس ، ما يعينه على تفسير كثير من مظاهر العملية الإبداعية خلال مراحلها المتعددة

ويستخدم المصوِّفة المسلمون عدة مصطلحات للتعبير عما يطرأ على الدهن من أفكار تترجم بلغة الفن إلى الموحى أو الإلهام أو الخدس ، فيطلقون مصطلح اللوامع^(١٠) على الخواطر السريعة التي تسبق من حيث لا يدري الإنسان ، ونحيا في مسار عقله الواعي ، ولا يتجهج كد الدهن ، فقدر ما يتجهج حال الصفاء العقل ، والطوائع وهي أيضاً خواطر سريعة ولكنها أدموم مكثاً من سابقتها ، وإن تعرضت إلى حطر الأفون ، أما الوارد فهو ما يرد على القلب بعد البادي الذي يده القلب ويعجزه فيخرج به عن مساره إلى مسار جديد . فالوارد إذن وشة وجدانية عادية . وما للفن العظيم سوى وثبات وجدانية استطاعت اقتناص حقائق الوجود . والوارد يختلف عن دلالة الخدس البرجسوى الذي هو نوع من القطعة الثاقبة ، أو هو قوة شبه عقلية لشاطو عمل . ومن حصائص الوارد بقاء أثره ، وصورة أن يتبعه عمل . وعندما يرد الوارد على وجدان الفنان فإنه يعكس على ذاته يتأملها . فتم عملية الانسلاخ عن الذات ، وتشخص الذات للظهور إليها كي تلقى فيها الذات النظرة حبيب وتحرير منها عناصرها من المراتبات والانطاعات والمعلومات والخواطر والموجودات كافة ، وتولف بينها ، متحدة من انسة ورموز الكلام مادة للتعبير

إن استواء العمل الفني حقاً جديداً له كيانه الخاص أشبه ما يكون برحلة مصيبة على طريق قلق ، يعبر عنها الصوفي بمصطلح التلوين والتحكير . ويوصف صاحب الرحلة بأنه يرتق «من حال إلى حال» أما في الفن فإن الفنان يحاكي يعود إلى الحال التي أوحى إليه الوارد الأول ، وهناك مسج في مكان ما يحاول الفنان أن يتصيده ويتصل به .

الشملة ، وخاصة في ديوانه «لزوم ما يلزم» ، وكذلك في كتابه النثرى «الفصول والعيان»

أما القيمة ثابته الباقية في الشعر المعري فهي قدرة الشاعر على أن يلمس أحس ما في الطبيعة وأدقه ، وهو في الوقت ذاته جوهره وروحها ، دلت هو صغر الحركة ، فاعطية ليست ثباتاً مطلقاً ، وإنما هي في حركة وتغير دائم ، وهذا التعبير هو دليل الخفاء والغياب . وتبدو هذه الحركة في أنتم شعوب في معقة امرئ القيس كذلك استطاع الشاعر المعري أن يقيم حراً بينه وبين عناصر الطبيعة ، كما يظهر في شعر أوس بن حجر أو عبيد بن الأبرص وغيرهما ، فنحدث الشاعر إلى الريح ، أو يلمس السحاب ، أو يدمعه عن وجه الأرض ، أو يستنث الشاعر - كما فعل أبو تمام - بالسحابة فتبطل استجابة له . ويزداد اقتراب الشاعر من الطبيعة وعناصرها فيمزج بينها وبين عاطفته ، ويخلع عليها حدثه النسبية ولا يكتفى شعراء - وخاصة أبا تمام والبحتري وابن الرومي - بهذا الاقتراب الخفيف ، ولكنهم يثبون الحياة البشرية في الطبيعة ، يحملون لها إرادة بشرية مريدة وقاعة .

وإذا كان الشاعر المعري قد استطاع أن يقيم حواراً مع عناصر الطبيعة فإنه يكشف كذلك عن قدرته على أن يعقد صلات وثيقة مع المكانات الحية الأخرى . وتبرز في الشعر المعري ، إلى جانب صورة الناقة والمهابة والفرال واقفاً ، تلك العلاقة القوية بين الشاعر والذئب كما تظهر في شعر امرئ القيس والموقش الأكبر والمزودق . فالذئب يواجه الإنسان مواجهة الفارس للفارس ، يصاحبه ويشاركه متاعب الحياة . ويصل الشاعر أحياناً - كما فعل البحتري في قصيدته في الذئب - إلى توحيد تام بين وجدانه ووجدان حريمه الوحشي ، فكلاهما يطلب عذاته بموت الآخر وبصور البحتري في هذه القصيدة حركة مصيبة دافعة ، تحتشد بالتألف والتصاد بين انفعال الشاعر وانفعال الذئب ، كما تصور لحظات القوة والوهن التي اعترت كليهما قبل الانفصاف الأخير

ويمثل شعر الحب وجهاً من أوجه نظرة الشاعر إلى الحياة ، كما يعكس مؤثرات ثقافية ودينية وبيئية كثيرة . وتعيش في الأدب المعري المظاهر نظرياً إلى المرأة ، نظرة حبية تتحرى نموذجاً واحداً للجمال الأنثوي البهي الفارد ، الذي يطلب كما تطلب غيره من اللطائف ومن ألوان السيطرة الاجتماعية والتعبير الشخصي . وأما النظرة الأخرى فإنها تحمل المرأة محلاً حاليًا . فتوشك أن تكون روح الحياة وجوهرها . وتتجلى هذه النظرة في الشعر المدري في بداية العصر الأموي . غير أن الشعر الماهلي يسبح إنصات بعض الشعراء إلى الحب الروحي ، وتظهر هذه النزعة في شعر الموقش الأكبر ، والموقش الأصغر ، والمجمل السعدي وغيرهم . ومن أهم لقيم الباقية في الشعر المعري ظهور ملامح رومانسية كثيرة . شكلت رفاً أصيلاً للاتجاه الرومانسي في الشعر المعري الحديث ، من بينها للرج بين الحب والموت ، والولع بالوحدة والانفراد .

وتحتفظ الشعر المعري بقيمة أخرى مهمة هي القدرة على الوصول في بعض نماذجها ، وخاصة في شعر أبي نواس والمتنخل البشكري ، إلى حسن فكاهي . أي - مخرج فيه اصناع نفس القاتل ودكاؤه وموهبته

مدخل في أثره . ويتصل الفنان عن ذاته ، خلال تلك الرحلة المصنعة .
و تتصل الذات عن نفسها كنعيا وتعيد عرسها على مرآتها . ورحلة
شاعر أو الفنان إلى المني قد يصيبها التوق في السيطرة على العمل
وإحكامه هيا . غير أنه قد يمتزجها الإحباط مثلا يحق بعض الصوفاة في
لوصول إلى مرحلة التلوين والمكثف

والتصويفية هم أول من أشار إلى أن التجربة الروحية شبيهة
بأمرجه . وأن عابته هو الظفر بالنفس . إذ تتسكن من الاتصال
بالحقيقة لعب أو النور الكلي . إن هذه العاية هي أيضا عاية العمل
المني . إذ أن الظفر بالنفس لا يخرج عما عناه أرسطو في حديثه عن
الحكاية والتطهير . فحكاية المبدع للطبيعة ليست تقليدا لها بل تشكيلا
أو تركيبا جديدا لعناصرها . تتدخل فيه موهبة الفنان الذي يتحرى
الصدق المني والحقيقة الفنية . وهو إذ يترك طابعه الخاص على العمل
المني يحق ذاته ، وفي هذا التحقق ظفرو الكبير بتلك الذات . وكذلك
فإن مثالي العمل المني . فضلا عن أنه يكسب لذة عقلية ، يقع على
معاني الأشياء فتتربى معه مشاعر الخوف والرحمة فتظهر بها والتطهير
بهد المني ليس سوى نصبة للنفس وتهذيب لها . فهو فعل أخلاقي
عابته الظفر بالنفس في آخر الأمر^(١١)

ولا تقتصر أوجه التلاق بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية من
حيث المنطلق والغاية . على تلك الأوجه التي سبق ذكرها . بل إن هناك
من يجد تشابها بين أحوال الصوفية وبين تيارات أدبية معاصرة . مثل
الرمزية السيرالية . باعتبارها صفتين فنيتين . تطلقان العنان للحيال
والأحلام . ويحدثنا شاعر معاصر من أكبر شعراء اسكتلندا جوناو
أكيولف قائلا إنه : « لم يحسن فهم هذين الاتجاهين إلا بعد أن قرأ شعر
الشاعر المتصوف محي الدين بن عربي . وأدرك أنه كان شاعرا سابقا إلى
الرمزية والسيرالية معا^(١٢) »

• • •

ويتجلى الرائد الثالث في كتابات عبد الصبور النثرية في تأكيده
ولطاحه على استنبات مجموعة من القيم الثقافية من التراث العالمي ،
قدومه وحديثه . أو على حد قوله : « دعوة بعض الأفكار العالمية للإقامة في
أمتنا العربية »^(١٣) . والمذاع وراء هذا الجهد المتأثر بالذوق هو إيمان عبد
الصبور بأن الفن والأدب تراث عالمي تمتد ، وإنه ملك للبشر جميعا ،
يستفيد لاحق من سابقه . فيقدم اللاحق إضافته الخاصة إلى رصيد
الخبرة الفنية والفكرية التي سبقته . ولم يستطع الفنان في أي موطن أن
يكون جزءا من التراث الإنساني . ويحقق دوره بوصفه إنسانا مستولا في
هذا الكون . إلا إذا شعر بانتمائه إلى هذا التراث . وحاول جاهدًا أن
سرف على نفسه . وبشجير منها آثامه وأجلاده الصير

وصيحي أن يحتل الشعر صدارة اهتمامات عبد الصبور . وأن يعطى
تس إليوب لديه مكانة الأولى بين شعراء العصر . إن أهم ما
شغل عبد الصبور في تجربة إليوب هو التوصل إلى رؤية العالم عند الشاعر
كبير . ونحس عدد الرؤية في أعينه وكتاباته النقدية

لقد جمع إليوب في شعره بين صدين . أولهما الطابع الإنساني لعبد
المعاصر . وثانيهما الطابع الروحي الإيماني لمتشبه الذوق ولغبي في العالم
القديم^(١٤) . وبذلك التقي في شعره الماضي والحاضر في هيئة رموز
يكشف التأمل فيها عن قيم اجتماعية ودبية رائعة العمق . إن رجوع إليوب
إلى الماضي ليستمد منه موضوعاته ورموزه لا سم - كما يرى عبد الصبور -
عن فرقة هرويه وأهله في الخصارة المعاصرة . كما أنهم بعض
معاصريه . وإنما كان انكساره على الماضي رغبة منه في عرس حاصر
بفكره الروحي عليه . لكي يكون ذلك داعما لأبناء هذا الحاضر لأن
يتجاوزوا إملاتهم الروحي والفكري . وسينطلق إليوب من مقولة
بودلير إن العالم الحديث حرب ومرعب ، لم يقف عند ذلك الحد . بل
حاوره مشيرا إلى طريق الخلاص . ووجد إليوب خلاصه في العودة إلى
الدين . ورأى أنه يقدم تفسيرًا لكثير من ظواهر الحياة والنفس ولوجود
التي عجز العلم عن الوصول إلى تفسير مقنع لها . وإذا كان هذا الاتجاه
لحق محوما عينا في عصر يرمي بالعلم والإحصاء والتقدم لتكنولوجيا
فإنه يظل - على الرغم من ذلك - أحد الطرق المطروحة عن الوجدان
للمعاصر . وهو طريق له جذور يمكن تتبعها عند بعض الفلاسفة
الوجوديين من أمثال كيركجارد وأنتوانه حتى جابريل غارسيل . ول
محاولات متكررة لإحياء الدين في صورة جديدة عند كثير من الفلاسفة
اللاهوتيين ، كما أنه يمثل اتجاها ملحوظا لدى قصاع كبير من مفكري
وفنان ما بين الحربين الأولى والثانية . وما بعد الحرب العالمية الثانية .

لم يكن إليوب إذن مجرد متنبئ بسقوط الحضارة المعاصرة نتيجة
رعبها وحواشيها . بل كان شاعرا واقفيا اتصل بالواقع وخاض تجربة انشك
والخبرة والتدرد . وهي السمات التي عكستها أعماله المبكرة . وخاصة
« أغنية العاشق ج . ألفريد برورولف » . كذلك عرس رؤيته المتشائمة
للعالم في قصائده « الرجال الخوف » و « الأرض الخراب » . ثم انتهى إلى
يقف عبر عنه في قصائده الدينية الشهيرة . مثل « الرباعيات الأربع »

إن معاناة إليوب في اتصاله بالواقع . ورغبته في مجاورته . هي سر
حاديته التي خلقت له مكانة سامقة في هاتنا الشعرى المعاصرة كما أن
تعبيره عن رؤيته للعالم تتبر بجسارة لغوية فائقة . هيرت مفهوم لشاعر
للمعاصر للقاموس الشعرى . وأثرت مفرداته باستخدام رموز حية جارية
في الاستخدام في الحياة اليومية . تفاس شاعريتها بمقدار صدقها في
التعبير عن مشكلات الشاعر الحسية والوجدانية التي يواجهها في حياته
المعاصرة . واستجابهما ونالها مع غيرها في السياق الشعرى

ولقد كان إليوب - مثل غيره من كبار الشعراء - نظره نقدي
مصلح لتفسير شعره وتسليم في الحركة النقدية بصورة عامة . ونسور نظره
إليوب حول اتحاد الشعر ذاته - لغة وصورة - منطقة لدراسة النقدية
وهو يرمى بذلك إلى تصحيح مسار المنهج الاجتماعي والسياسي
لدراسة الأدب . فاشعر ليس وثيقة تكشف عن عوارض نفسية و
دلالات اجتماعية . وإنما القصيدة الحيدة كيان قائم بذاته . منفصل عن
صاحبه . والشاعر الحق عنده هو من يحكي عواطفه الخاصة وآراءه
للاجتماعية وراء ستار من الموضوعية

ومن تتجارب الشعرية الأثيرة لدى عبد الصبور بحرية لوركا شاعر إسبانيا الشهير فقد وفق لوركا إلى صرب من المصالحة بين التراث القديم . فعرف من معنى مهمين من منابع التراث في بلاده . أحدهما هو تراث الشعر العربي الأندلسي القديم ، والآخر تمثل في أعلى طوفان الشعر أو أحيانا . وقد استطاع لوركا أن يقتصر جوهر هذا تراث العجوة وروح التي خدب في الرؤية الحية المتصاعدة على معاصر الحداثة والتمعة بالنور والمثل والزراعة والملمس . وكأنها تحلظ عالم كله في كأس واحد . لكنها أيضا رؤية حرة . ييمس عليها بحساس نبوت الكامن لحرص على الانعصاف دون يدور . وإذا كان لوركا قد عرف من تراثه فإنه لم يسجد أمامه . بل أخصع تلك الروح المعربة لأصانته الخاصة . وصاع بحريته صياغة شاعر متعب عصري . متأثر بمرث العدمي وتيارات الفكر المعاصر . بقدر تأثره بتراته القوي خلاص^{١٤}

إن الأهم ذات الحضارات القديمة تواجه في فترات من تاريخها بضرورة اتحاد مؤلف حضري يحفظ التوازن بين تراثها ومعاصريها في صيغة ملائمة تحقق تجديدها . ولقد واجهت اليونان في أوائل هذا القرن . كما واجهت الأمة العربية في نفس الوقت تقريبا . مشكلة بناء شخصيتها القومية . وعرض سيرتها تياران رئيسيان هما السلفية والتعريب . تمثل أوجه في الحضارة الإغريقية والبيزنطية . وتمثل الثاني في الفترة العقلانية وسعوية كما ظهرت في الفكر الغربي الحديث . واستطاعت العقلية اليونانية المهددة أن تصل إلى هذا التوازن الذي نجح في أدم كبر كثراتها وعابها . من أمثال كراتزكس

وبعد كراتزكس نموذجاً لتوفيق العقلية اليونانية للمعاصرة في حل مشكلة الأصالة والمعاصرة . ويشمل الإطار الفلسفي لأعماله^{١٥} في فكرتين محوريتين . يستمد أولاهما من الفيلسوف الفرنسي هيرى برجسون . وهي فكرة الوثبة الحيوية أو الطفرة الحيوية . بمعنى أن الحياة حتى مستمر يتجه إلى أمام وتحلله وثبات دائمة تهدف إلى الارتعاج بأداة لكي خلق كائن يتخلص من احتمالية الميكانيكية . أما الفكرة الثانية فتستمد من فلسفه بيشه ونظريته في الفن . ومعادها أن الفن العظيم ليس سوى محصلة التوفيق بين الإلهيين الإغريقين «أبوللو» إله التصميم والإحكام و«مر العقل» وه «ديونيسوس» إله الخمر والحياة والبهجة و«مر الشوة والإهام» والفن توحيد بين الإقام والعقل في صيغة محكمة .

إن كراتزكس يعود بدوره إلى التراث ليختار شخصية أسطورية هي أوليس كى يدير حولها ملحمة الشعرية العظيمة ، التي تبلغ ثلاثة وثلاثين ألف بيت . ويختلط الشاعر اليوناني المعاصر طرف الحكاية من أوديسة هوميروس . ويطلق أوليس في رحلة جديدة ليست في الجزر وأعمال البحار وإنما في الزمان والأفكار . وتبدأ الرحلة منذ سقوط الآحين وبداية عصر العقل الذي تمثله الفلسفة والفكر اليونانيان ، ثم يمر النوعي المسيحي في نفس أوليس وإحساسه بالمسئولية تجاه الجنس بشري . وصراعه من أجل خلاص العالم . حقد يرى موته بنفسه ، أو يرى صوبه وهو يموت . وتصبح ذاكرته سجلا يحوى الكون كله محبوسه وسماته المتباينة . إن العودة إلى التراث هنا توظف للخدمة المعاصرة . وسحطى الخلية إلى آفاق العالمية

إن عبد الصبور عندما تصدى نصح قلم ثقافية جديدة لا يكتفى بقصى العناصر المكونة لرؤية العالم عند صائفة من أهم أصوات العصر الشعري . بل حرص في نفس الوقت على التعريف بعدد كبير من الشعر . وتقديم نماذج من شعرهم . وكأنه يؤكد عمداً عصبه الثقافية واستدائه إلى التراث الإنساني . قديمه وحديثه . هذا في حين يؤكد تعدد مصادر ثقافته أهمية اتساع آفاق ثقافة الشعراء والادباء العرب المعشرين . فاعده انكافى للإتمام تلك التجارب الشعرية المهمة بين صوب حاصر ومشهد لشهيد المحركة . بدفعهم . فيما كان بأس عبد الصبور - إلى لعرف على يداع هؤلاء الشعراء بصورة مباشرة

وبدا سياحه عبد الصبور شعرية من كفافيس الشاعر اليوناني السكندري المولود^{١٦} . والشعراء الروس بوشكين^{١٧} ومابا كوفسكي^{١٨} والتشكوف وهورسكي^{١٩} . والشاعر الفرنسي سان جون بيرس^{٢٠} . والشاعر السويدي جولر أكيلوف^{٢١} . كذلك يتم بتقديم مجموعة من الشعراء السود الذين يكتسبون بالإنجليزية والعربية ومهم بإيجي ميزور . الشاعر المارتينيكي ، وليو بولد مسجور . رئيس جمهورية السعال السابق وشاعرها الكبير ، وكريستوفر أوكيجو . وهو شاعر بحري . وكويري برو من عدا^{٢٢} . وإن جاب دلت ينفى عبد الصبور نظرات خاضعة على الشعر الأمريكي في الستينيات . وبمثله روبرت لوبل وريتشارد ولبر^{٢٣}

وتتشعب اهتمامات عبد الصبور فتشمل المسرح والرواية العالمة ويونجى في عرصه للأعمال التي يختارها الإحاطة الحاطة بحياة لكاتب المسرحي أو الروائي وأعماله . مركزاً على الأفكار الأساسية التي تدور حولها أهم هذه الأعمال ومتنصفاً . في بعض الأحيان . قيمة إصافة الكاتب . في مجال إبداعه . إلى الخبرة العبة والمكرية السانقة عليه . وحتى يقدم الشاعر لمناقشة عمل فني فإنه لا يشترط مبيع الناقد أو مشرطه . وإنما يقدم ديفاً هنا . بمد يده الودود إلى الأبدى المتتدة عبر الزمن لأعلام الفكر والفن . بدعهم للحديث والمسامرة ، عن حديث الأصدقاء العظام نراه للنفس والفكر . أراد عبد الصبور أن يشركنا فيه ويعطى عليه . وكأنه ما قرأ وحرف وتقف وحاب فجاج الأفكار إلا ليرداد تحكما في أدواته التعبيرية التي يمكنه من تمير لسبح الثقال يحيط به

أما دائرة عبد الصبور في مجال المسرح فتشمل شكسبير وتشكوف ولوتر ميلر ويوجين أونيل وجون أوبرون وتنسى وليامز وبيتر فايس وفريدريك دورمات وأرابيل وأوسكو ويكيت وهولير وغيرهم^{٢٤}

وفي مجال الرواية يتحاور عبد الصبور مع كثير من التجارب الحديثة . فيتوقف عند هنجواي وتنسى وليامز وإيليا إهربرج وديستوفسكي . ويحيط بكراتزكس وسيمون دي بوهوار وارسكين كاللويل ولويسيل بروس وجيمس جويس وكافكا^{٢٥}

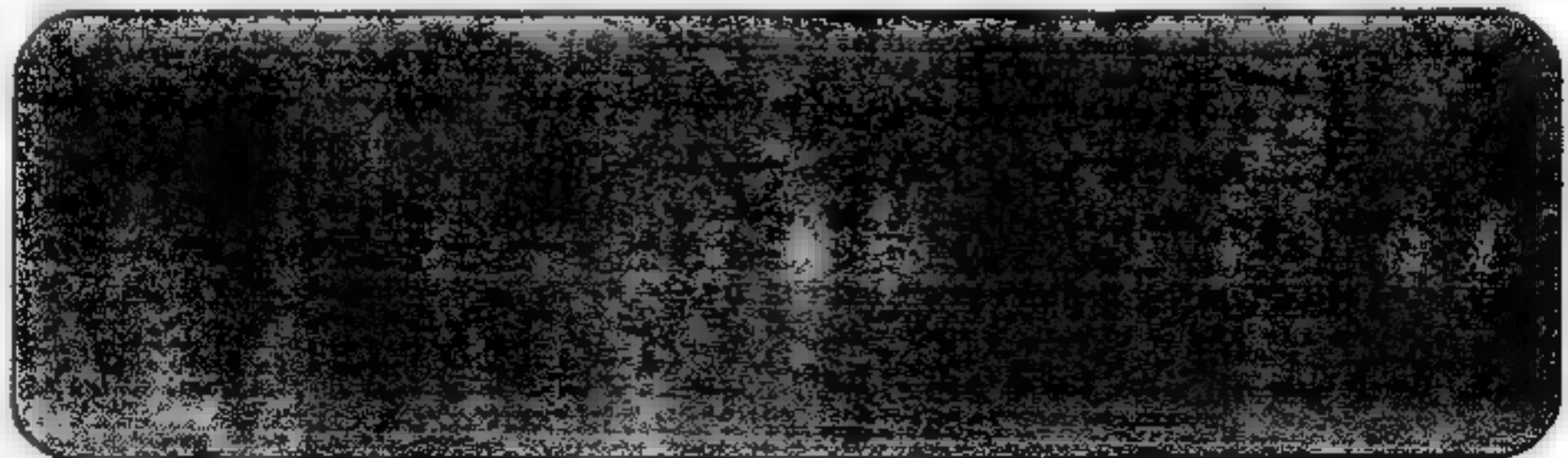
لقد سعى عبد الصبور إلى فهم أبعاد والمحة التاريخية والسياسية بنفس الاهتمام الذي سعى به إلى تعميق وعيه بتراته الأدبي والتراث العالمي . واحظر أن يحمل مسئولة رؤية تظلم إلى خلق بيئة ثقافية مشيرة وواعية

من ظلم المعاصرة ، ومطلقاً حيث تورق كتاباته وتزهر ، كاشجرة انطية ، أصلها ثابت وفرعها في السماء .

ولما كان ، انحدار المياه إلى منبع النهر حتماً ، (٢٢) فإن عبد الصبور قد تب من رحلته مثقلاً بما حمل من رؤى ، وما احتمل من ظلال اللاد ، ولكنه عاد ليوعل في رحلة جديدة تبدأ معها حياته الحقيقية ، متحففاً

• هوامش

- (١) كتابة على وجه الريح ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٧٤
- (٢) عندما أوعل السندباد وحده - القرني - أكتوبر ١٩٧٩
- (٣) سلسلة مقالات بعنوان «حول فؤاد الشهاب» ، رحلة على الرزق ، القاهرة ١٩٧٦ ص ٧ - ٢٧
- (٤) كتابه ص ٩٨ - ٧٠
- (٥) ص ٤١ - ٤٨
- (٦) ص ٥٩ - ٧٨ ، و «سندباد والحسين» ، الدوحة - أغسطس ١٩٨٠
- (٧) جبال في الشعر بيروت ١٩٦٩ ، ص ١١١
- (٨) لراءة جديدة لشعرنا القديم ، بيروت ١٩٧٣
- (٩) مدينة العسل والحكمة ، القاهرة ١٩٧٢ ص ٧ - ٨ ، و «أصوات العصر» ، بيروت ١٩٦١ ، ص ٩ - ١٠ ، وكتابة على وجه الريح ، ص ٧٩ - ٨٠
- (١٠) يزيد من التماسيل من نشر عبد الصبور بالصحف المصرية تحت عنوان «جبال في الشعر» ، ص ٨ - ١٢
- (١١) جبال في الشعر ص ١٥ - ١٧
- (١٢) كتابه ، ص ١٠٠
- (١٣) غصن ص ١٣٢
- (١٤) «سندباد والحسين» ، الدوحة مايو ١٩٨١ ، كذلك ناقش عبد الصبور تجربة بيروت في «أصوات العصر» ص ١٢٢ - ١٢٥ ، و «جبال في الشعر» ص ٩٠ - ٩٧ ، و «كتابة على وجه الريح» ص ١١٨
- (١٥) مدينة العسل والحكمة ، ص ١٣٠ - ١٣٦ ، وانظر «حتى ظهر الموت» ، بيروت ١٩٦٩ ، ص ١٨٩ - ١٩١
- (١٦) يناقش عبد الصبور الإطار الفلسفي لتجربة كزحزراكس في «كتابة على وجه الريح» ، ص ٢٠٥ - ٢٠٧ ، و يناقش أعماله في «وقتي الكلمة» ، بيروت ١٩٧٠ ، ص ٦٣ - ٧٤
- (١٧) «جبال» ، ص ٢٣ - ٢٧ - ٢٩ ، وانظر أيضاً «كتابة على وجه الريح» ، ص ٢١٩
- (١٨) «وقتي الكلمة» ، ص ٨٨ - ٩٨
- (١٩) «أصوات العصر» ص ٧٠ - ٧٤
- (٢٠) حتى ظهر الموت ص ٥٧ - ٩
- (٢١) كتابه ص ١٨٩ - ١٩٢
- (٢٢) عندما أوعل السندباد وحده - القرني - أكتوبر ١٩٧٩
- (٢٣) حتى ظهر الموت ، ص ١٩٨ - ٢٠
- (٢٤) «وقتي الكلمة» ، ص ١٥٧ - ١٦٠
- (٢٥) يناقش عبد الصبور تجربة مسرح اللاسكول عند هوفمان وأوسكو ويبيكت في «حتى ظهر الموت» ، ص ١٥٦ - ١٦١ ، كما يناقش في «سندباد» مسرح يوجين أونيل ، ص ١٤٢ - ١٤٧ ، وأولر ميلر ، ص ١٤٤ - ١٤٨ ، (أيضاً ينظر عند المقال في «مدينة العسل والحكمة» ، ص ١١٩ - ١٢٨) ويبدو فافس في «وقتي الكلمة» ، ص ٣٦ - ٤٥ ، ويبدو من المتكبرك التي جاءت حول كتابه شكيبو لشرحاته المعروفة في «كتابة على وجه الريح» ، ص ١٠٧ - ١١٦ ، وفي «مدينة العسل والحكمة» ، ص ٤١ - ٥٤ ، و يناقش في الكتب الأخرى مسرح تشيكوف ص ٧ - ٢٦ ، وأوليوز ص ٢٧ - ٣٩ ، ولينسي ولينسر ص ٧٢ - ٩٠ ، وموليير ص ١٠٠ - ١٠٤ ، ومسرح آرايل في «كتابة على وجه الريح» ، ص ١٤٥ - ١٦٠
- (٢٦) يرى عبد الصبور أن أهم سمات أعمال الشجوي لطيف الحاضر الطبقي بين الكاتب والمعارف ، أو رجل الكلمة ورجل الفعل ، «أصوات العصر» ، ص ٨١ - ٨٥ ، أيضاً ينظر المقال في «مدينة العسل والحكمة» ، ص ٦٥ - ٧٤ ، و يناقش عبد الصبور رواية «حرف امرأة قمرية» ، لنس ولينسر في «أصوات العصر» ، ص ٩١ - ١٠١ (أيضاً ينظر المقال في «مدينة العسل والحكمة» ، ص ٦٥ - ٧٤) - ورواية «البحث عن الزمن المفقود» ، لفريل روست في «أصوات العصر» ، ص ٨٦ - ٩٠ (أيضاً ينظر المقال في «مدينة العسل والحكمة» ، ص ٩٢ - ٩٧ ، وهذه ثلاثة أعمال لسمون في بوفور في «النساء» ، ص ٨ - ٤٤ ، ورواية «الطرد» ، لكرزور مالبارت في «النساء» ، ص ٧٩ - ١٠٩ ، ورواية «طوبان» ، لبيد لايل إمبريوز في «النساء» ، ص ١١١ - ١٥٦ ، (أيضاً ينظر المقال في «مدينة العسل والحكمة» ، ص ١٦٩ - ١٨٠)
- كذلك ينظر عبد الصبور لثلاثة روايات «الغيط» ، لنيغريسكي ، و«شيراب رؤية» ، لكتاب لسمون التي تلخص في صورة كيركجارد إن الوجود البشري في جوهره جذاب ديني ، وأن الخلاص الديني والأخلاقي هو غاية أسرار النظر «كتابة على وجه الريح» ، ص ١٦٧ - ١٧٢ ، وفي مثاقفه رواية «رواية لكرزوراكس» تلخص إلى أن محور الرواية يدور حول الطرح إلى الوصول إلى المطلق من طريق التأمل والمجاهدة الصورية وهو موقف شخصية الكتب في قوله ، وبما أنه موقف «أزيريا» ، الذي لا يعرف المطلق ولكنه يتعسر في مع المهاد السيه ويحققه فيحصل منها مطلق مظهره ويصبح حدهم بالله من هذه الحقائق الثنية حقيقة مطلقة «كتابة على وجه الريح» ، ص ٢٠٥ - ٢١٠





نفس هـ الموت

□ نصار عبد الله

لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن حياة الشاعر صلاح عبد الصبور لم تكن حياة شخص معين عاش في زمان ومكان معين بمقدار ما كانت جزءا حيا ونابطا من مسار تاريخنا القومي في مرحلة مهمة من مراحلها. حقا إنه لا يتمي إلى تاريخنا السياسي المباشر قدر اتفاله إلى تاريخنا العقلي والروحي، لكن ليس التاريخ الحقيقي لأمة من الأمم - لها يرمى كثير من المفكرين - هو تاريخها العقلي والروحي؟ لعلنا لا نبالغ مرة أخرى - من لم - إذا قلنا إن موته قد كان - وبهي أن ينظر إليه - باعتباره حدثا قوميا بكل ما في الكلمة من معنى.

أو فيما يتعلق بتجديده للعقل المعرف ذاته، وهو ما يشهد في كثير من كتاباته^(١)، ومن بينها هذا الكتاب ذاته الذي نعرض له؛ بل لعلنا لو انتقلنا خطوة ثانية أوسع وتساءلنا عن الصلة التي يمكن أن تتعقد بين أعمال سائر عمالقة التجديد ومسجراتهم في تاريخنا الحديث، ابتداء من رفاعة رافع الطهطاوي وانتهاء إلى صلاح عبد الصبور نفسه - لعلنا لو صلتنا ذلك لوجدنا أن الإجابة واحدة في جميع الحالات. إننا في المستويات الثلاثة التي أشرت إليها نجد أن إنجازات أولئك العباقرة المعانعة الأقذاذ على تباينها وتنوعها ما هي في صميمها إلا معركة واحدة متعددة المواقع والأدوات؛ إنها - في حقيقة أمرها - محاولة لفهم الموت، والموت الذي يعيه هنا، والذي يعيه صلاح عبد الصبور في كتابه هذا، ليس هو الموت العردي بداهة؛ ليس هو موت هذا أو ذاك من أفراد الناس؛ وما هو كذلك بالموت المادي، ومعنى به توقف الأعراس والوظائف للمادية الظاهرية للحياة؛ ليس هو الموت المادي إلا بمقدار ما يتصل به الموت بالموت الحقيقي، ألا وهو الموت الروحي للأمة. إن الأمة قد تدعى من الناحية المادية، وقد تشرف على الفناء، أو يجمل إليها أنها كذلك، لكنها سرعان ما تولد من جديد إذا كانت تعمل في أعماقها المكونات الحسنة للحياة، وإذا كانت هذه المكونات ما تزال بعد قادرة على التصب والتجديد.

إنه واحد من أولئك الذين شاء لهم قدرهم أن يكونوا نجسدا بوجدان أمنهم وصميمها وزوجها الدائم إلى تجاوز ذاتها؛ واحد من أولئك الذين يصدق عليهم وصف الفيلسوف الفرنسي هري برجسون بأنهم يعمون أمام مجتمعاتهم فيحبسوها إلى الأمام ولا يعمون وراءها بدمعهم من الخلف. إنه التجسيد للولبة الحيوية *Felan vital* في التعبير البرجسوني، تلك التي تضيء إلى المجتمع البشري إسهالات بوعية، فتتطور بمقتضاها ملامحه الوجدانية والروحية، وترتقي بفضلها عناصر الحياة فيه، ويتقل بها عليتها من حال إلى حال.

إنه باختصار واحد من الذين عاشوا لكي يردوا عن مجتمعاتهم خاتمة الموت!

والحق أننا لو تساءلنا ما الصلة التي يمكن أن تتعقد بين مجموعة من الدراسات والمقالات المتناثرة، أو التي تبدو للوهلة الأولى متناثرة، كذلك التي يجمعها هذا الكتاب - حتى نفهم الموت -، بل إننا لو انتقلنا خطوة إلى الأمام في توسيع دائرة التساؤل وسبينا إلى الناس الصلة التي يمكن أن تتعقد بين مجموع أعمال صلاح عبد الصبور وإنجازاته - سواء منها ما يتعلق بتجديده للشعر المعرف وتنظيراته لهذا التجديد - أو ما يتعلق بتطويره للمسرح الشعري المعرف - بل حلقه بإياه حلقا مما يرى البعض -

إن المكونات الحسية لحياة مجتمع ما لا تتمثل في عناصر وجوده المادي قدر ما تتمثل في عناصر وجوده العقلي والروحي ، تلك التي لو صفنا بها لوحدها دائما كامة في ذلك الوعاء الخالد المقدس : النفس . وكأنما النفس في النهاية هو روح الأمة الذي لا يمور عليه الموت .

يقول صلاح عبد الصبور : الإنسان الفرد لا يملك للموت ردا ولا دفعا ، ولكن الأمة من الناس تستطيع أن تضع حجرا فوق حجر ، وتجعل منها نصبا ، وتستطيع أن تلوي ألصقا بينهم بلهيمها الحامية في العمر . أو تقدم به قرى للأمة ، تستطيع الأمة أن تظهر الموت بالنفس . وحين تلتزم الأمة سر الخلود ، بتقديم طليعها الموهوبين ليدعوا لها نظم أهداها ونظم كلماتها ، وكأن كل إبداع الأمة يتجمع عندك في هذه الأبدى الموهوبة والألصقة الفصيحة . وحين يولد فلان ، يعرف الأمة أنها قد قهرت جيشا من جيوش الموت ، (١٢) .

النفس إذن هو خلود الأمة الحق . وهكذا يتوقف صلاح عبد الصبور عند ما سجله برمخت عن قرطاجنة العظيمة من أنها قد شنت ثلاث حروب وانتصرت في الأولى ، وأكدت انتصارها في الثانية ، واهارت في الثالثة ، وحين اهارت انسحبت من التاريخ وكان هذا الجهد كله لم يكن . وذلك لأنها لم تستطع أن تبذل (١٣) .

ثم ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن أمتنا العربية يستدل : « من نحن ومن أجدادنا العرب ، لولا حكيمة القوي محمد العظيم عليه السلام ، ولولا هؤلاء الذين خرجوا من تحت جباله ، فنهروا في الأرض والتاريخ . فلاسفة وفقهاء وشعراء وفلاسفة وفلاسفة وأهل جبل . ومصوريين وبنائين مآذن ونافذين وخام وحجر ، وناقضين صابر ومشريبات وشبابيك . ومرتلين للقرآن بالقرائن السبع والعشر ، ولصاحبي للملاحم والبطولات على أنغام الرابطة والقرنار .

ومن نحن ، وما حاضرنا ومستقبلنا ، وكيف ستذكرنا الأجيال القادمة بل الأهم القادمة ، إذا لم يبق منا شعور طبع أو فن رائع ؟ (١٤) »

وعلى هذا فإن الحديث عن الفن ، بل الحديث عن المكونات العنيفة والروحية للأمة بشكل عام ، ليس ترفا . بل هو ضرورة من أشد الضرورات إلحاحا ، وخاصة في هذه المرحلة من تاريخ أمتنا العربية ، التي ما هي في الحقيقة إلا ميلاد جديد . ميلاد يتحقق بعد عدة مراحل من النمو لازدهار ثم الشيوخة فالتداعي الذي ساعد عليه توقف حياتنا الروحية هي الخصب والتعدد فترة من الوقت ، وانقصاص الأمم لأوروبية علينا . تلك الأمم التي مكنتها ظروف معينة من أن تسبقنا في تجديد شامها الروحي والمادي ، فاجتمع لها من أسباب التفوق التقني والتكنولوجي ما جعلها نحن في شس أوصالنا

ومع هذا فما عسى أولاء منذ بدايات القرن التاسع عشر . مارك بيش مرحلة ميلاد جديدة أشبه بذلك الميلاد الجديد الذي سبقنا إليه أوروبا وعاشته فيما بين القرنين الرابع والسادس عشر . وهو ما عرف في التاريخ باسم «عصر النهضة» The Renaissance . الذي ترجم إلى اللغة العربية باسم «عصر النهضة» . وإياها لترجمة من شأنها أن تحجب عن أذهاننا الطبيعة الموهوبة لذلك الحدث الذي شهدته أوروبا ،

وكلمة الرييسانس - فما يلاحظ صلاح عبد الصبور - إنما يعنى الحياة الجديدة لا إعادة الحياة القديمة ، فما كان الكيان الأوروبي القديم هو الذي يفيض من رقدته شاما فتبا غملا بالعموان ، بل إن هذا الكيان القديم قد عمخص عن كيان جديد .

يقول صلاح عبد الصبور : « ربما كانت كلمة الرييسانس ورسوخ معناها في العصر الأوروبي الحديث هي سر تقدمه ، فأوروبا حين ولدت من جديد . لم تحاول أن تحيي القديم وتلزمه . بل حاولت أن تهي حياة جديدة بعد مثل القديم . لقد فشلت عناصر القديم ، وأعادت تركيبها . بعد أن طرحت عنها كل ما لا يصلح للحياة . إيمانها بها بأن المولود الجديد ينبغي أن يعيش في جو جديد ، ومناخ جديد . لأنه سواجبه ظروفها الجديدة » (١٥) .

وها نحن أولاء منذ أوائل القرن التاسع عشر يعيش هذه الولادة الجديدة التي عاشتها أوروبا قبلنا ببضع قرون ، ها نحن أولاء نعيشها بعد أن كانت أمتنا قد بلغت من الشيوخة والإعياء ما جعلنا نواجه أحد خيارين لا ثالث لهما . إما أن نموت . وإما أن نولد من جديد . ولئن كانت عناصر الحياة الكامة في أعماق قد هيأت لنا نوب مرة أخرى ، ولئن كان اصطدامنا ذاته بالعام العربي عاملا من عوامل لتعجيل بآلام الهاضم ، لم تكن ولادتنا - برغم ذلك كله - ولادة يسيرة . لقد كانت وما تزال عسيرة بالغة العسر . وقد صاعق من عسرهما وإرهاقهما أن كياننا الروحي والعقل يشتمل على ثلاثة أبعاد أو ثلاثة اتجاهات فكرية هي أقرب إلى عناصر الموت لا إلى عناصر الحياة . أولها الاتجاه المحافظ ، ذلك الذي يرى الخير كل الخير في المحافظة على ما هو قائم والتمسك به . وقبل ما يقال عن هذا الاتجاه أنه قد حصى من الحقيقة ، أو تعامى عنها ، أو جبر عن مواجهتها وظل مشتبها بالأوضاع والقيم الزاهية ، حتى حينما ثبت بوصوح أنها أصغر ما تكون من تلبية متطلبات العصر . وليس شرا من هذا الاتجاه إلا الاتجاه الثاني ، ذو النظرة السلبية ، إن هذا الاتجاه الثاني قد أدرك جانبها محدودا من الحقيقة وهو حيز الأوضاع القائمة وإخفاها عن أن تقدم مفومات الحياة المشوذة . غير أنه - بدلا من أن يجد بصره إلى أمام - استدار إلى خلف وارتد إلى الماضي محاولا أن يبعثه برمتة مرة أخرى ، وأن يصوغ الحاضر على هيئته ، متوهما أن آخر زمان هذه الأمة لا يصلح إلا عما صلح به أوهما . ثم يأتي الاتجاه الثالث وهو الاتجاه المستعرب . وهو ليس حبرا من الاتجاهين السابقين ، وهو - إذا شئت - الدعة - ليس حيز منها في صورتين من صورته . ولأهما سطحية ، لأنه - تدعو إلى مجرد طمع الحشد العربي وارتداء قشرة أوروبية بدلا منه . وكأننا بهذه القشرة الزائفة قد أصبحنا على مستوى العصر كالأوروبيين سواء سواء . وثانيتهما صورة مدمرة . تدعو إلى اطراح الماضي كله ، وقطع دابر الحسرة التي تربطنا به . ونحو تراثنا العربي بأسره في محلات الحدة كافة دون تفرقة في مكوناته بين عناصر الموت وعناصر الحياة . إياها -

- حصار - طره تدعونا إلى الغناء في الكيان الأوروبي ونقيده في كل شيء . دون حصار أو تنصر ، ابتداء من طريقة نظر أناته إلى الأمور وإنشاء إلى مظهرهم الخارجي وسلوكهم . كما في ذلك مشتم وخرقة ارتدائهم لملاصهم وخرقة تحبهم لبعضهم البعض . أو حتى تقاليدهم

في ذلك اليوم وفي تلك الساعة يتكلم سيدنا محمد - ﷺ - في
الاحياء وفي تلك السجدة من سورة الاحقاف

ب. مقدار ما من يتعامل ويتكلم مع مدير حقله وحده مدير
ب. يكون يتكلم مع عمال الحياه في ب. - وحاصل حقله في حقله -
العمد

[illegible]

وہاں پہلے وہاں کے مسلمانوں نے وہاں کے مسلمانوں کے لئے ایک مسجد بنوائی تھی۔
اس مسجد کے نام پر وہاں کے مسلمانوں نے ایک مسجد بنوائی تھی۔
وہاں پہلے وہاں کے مسلمانوں نے وہاں کے مسلمانوں کے لئے ایک مسجد بنوائی تھی۔
اس مسجد کے نام پر وہاں کے مسلمانوں نے ایک مسجد بنوائی تھی۔

في هذه المقام بعد صلاحه عند حصول عبوديته في الدنيا معادته
من شعر (مسير) وقصته ، غير قصص كندة حتى عند غروب
يغير وقد أصبح برزخ وجدان الشعر نفس ، كما يزور أدب الهمد
النبي وعلمك لأهواي وأحبسي في نفس ذات من مفت في عبود
الأدب المعاد عن معاد الحياة الجديدة ، نفس عبود ذات حكمة
في ربح مكسب ثوب عن عبود الأدب ، يسي في أمة يمد ميلاد
جديد ، في ربح صديق ذات ، ينهت ثوب فصبح بذلك معبر
عن أمة ورؤى على فهم الحب ، وهو يمد ، نسحر من المعرفة الأولى ،
في ربح من عبود حبيب في ربح قصة ذات في نظره في جوهره في
معاد لأفيل من حيث هو عبود في عبود للحياة والأشياء ، لأمر
حبيب هو هار من نور والندوة ، وهذا المعهوم الأصيل للشعر ينسج
معاد حتى سكر يصح مرادفا معنى النفس ذاته في صورة كافة
نفس بوجه رابعة أو ثلث أحب بانه شعر ، وكذلك الشعر يوسو
معاد في ربحه - قصة شذوذه

بـ صلاح عند جمهور يبدأ بالشعر في عظام الشعرى معية
 فيه من حنونة و ترويح لأذن عربي من كنه شعرى هائل منه
 غصن و نصيبه وهو يشهد بقصوده به حبه شاعر الأدهى و التقوى في
 معادله من عدم مقارن إياها بمصاحبه خصب و ثمر في شعر
 لا يري عند غيره - رحمه - مسجلا حركة اشعر العربي الخليل - وقد
 دره و دحد من فهم و ذكاء - ثم استعانت في خلق اسرار عظمى
 بوزن عظمى و اعدت مقادير د مستعجب - فدم شعره من مكان
 حلت من عظم - و - شققت حبه حبه و العربة

۱۔ در بعضی سے کہو کہ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۲۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۳۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۴۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۵۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۶۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۷۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۸۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۹۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔
 ۱۰۔ میں نے اسے کبھی نہیں دیکھا ہے۔

الأمم المتحدة • الديمقراطية • والحرية • والحقوق الأساسية

لقد صب ربه أن يذكرك به أرقه النور و شاعته يصبغ على سحر

مطالعة بعدة ، والامم شوری ، واخفوق قصائد ، والنسب بصر ،
 هي في هذا في البيت شعر^{١١٥} .

١- هذه شجرة هيرثيا التاريخية التي ربما حدث بنا في
القرن الثاني الميلادي لاسلامنا الشعراء ولكن غياب هذه المبررات
في ذلك يجعل حججه عن اعتمادها للشاعر المعاصر ومن أهم هذه
المبررات هي أن شعره الذي كان يتم بها تلي الشعر العربي في
تعدد المقامات حتى يستل في الإبداع، وهو ما يفترض محلاً من
حججه بوجهه به أنه يساهم في مثل هذه العلاقة المحسوبة بين
الشعر والحياة وليس لأحد حقيرة الصوت، وهو العمة الموسيقية.

١٠٠٠ موصوع مسند كتيبة ستم التوق وتوحيد بين جمهور
مسند . مسند على سمر ، التلمذ يعاصر العلم ، وكان هذا على
حسب عصر استعداته في كثير من الحالات . أما الآن ، وبعد اختراع
الطباعة ، بعد التوسع في التوسيلة الأساسية لنقل القصيدة من الشاعر
إلى غيره ، أصبح من يشي منفردا بالشاعر على صفحات صحفية
ومجلة وكثير لا يفتح إلى جملة غاية نوعه ، فعلا مباشرا ومشارك
به بين غيره . والاصح إلى وفاء واصحة معينة يذهب عندها كفاه
وكتبت ستم ، مسند وهو كذا يتبع . في قرأه للقصيدة -
التي يتحول بين أجزائها جيدة ودهابا ، يتوقف ما شاء عند بعض
المواضع . ويرجع ما شاء عند مواضع أخرى . دون الحاجة إلى تفصيل
بعضية إلى أبيات عديدة يسهل عليه استيعاب كل منها على حدة . كما
في حال في مذهب الاستماع الجماعي إلى القصيدة عن طريق الإنشاد

ومر فنانى شعرنا القديم كذلك ما يمثل في عدم إيمان شعرائنا
القديمي بأحمد صبيحهم للحياة من حيث دورهم في تشكيل وجدان
الامة وصياغة دوقها ولذلك قل احتضامهم بالثقافة العامة . فما هذا
استثناءات قبله من أبرزها . ابو الملاء المعري . : « فيها كنا نجد الحذيين
والفكلاميين والفلاسفة بمحوض في المعارف الشائعة في عصرهم . كان
الشعراء يكتفون بحفظ التراث الشعري وتجويد الصياغة واحكامها

ومن هنا قل في شعرهم ذلك الطموح إلى استشراف المعاني الكونية
ويطوف في نتائجهم روح المعاصرة الفكرية والفنية التي يشرف بها الشعر

ويسموه^{١١}

ومن قد نلص شعرنا القديم كذلك أنه قد خات عنه - في الغالب لأعم من مادجه - تلك المسمة التي يعلها اليوم من أساسيات كل شعر أصيل - بل كل فن أصيل - إنها تلك المسمة التي أصبحت في زماننا هذا أهم أساليب التي تمخضت عنها الحركة النقدية الحديثة - ابتداء من «جون فريدين» حتى «ليفي» في المدرسة الإنجليزية وما بناظرها في سائر المدارس الأدبية - هذه المسمة تتمثل في أن الشعر هو صوت الإنسان الفرد حتى يعبر الشاعر عن مواعج أجياله وآمالها فأبه يعبر عنها من خلال فردية الخاصة - إنه صوت الإنسان الفرد الموجه إلى البشر جميعا ، فلا هو صوت جماعة من الناس ، ولا هو صوت ينجه إلى جماعة بعضها من الناس . وهذه حقيقة تزلزل المسمة البلاغية العربية المعروفة ، وهي أن البلاغة هي مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث إليه . إن البلاغة - كما يراها النقد الحديث ، إن جاز استخدام لفظ البلاغة في هذا السياق - هي على العكس من ذلك تماما . إنها مراعاة الكلام لمقتضى حال المتحدث لا حال المتحدث إليه . وما كانت هذه المسمة باهية في تاريخ الفن ، فهي لما يرى صلاح عبد الصبور الدافع الأساسي للمعاصرة هذا الفن ، ومن ثاباها ، غيا يرى ، ولندش كل حركات التجديد الشعرية ، من الرومانتيكية إلى الكلاسيكية الجديدة ، والسرالية ، والرمزية ، والدينامية ، وغيرها

من خلال هذه المنطيات كلها ولدت حركة الشعر العربي الجديد (الشعر الحر) ، لغة عربية فريدة لكنها ذات قاموس معاصر ، وبناء عصوي متأسك لا مجرد قوالب مرسومة إلى جوار بعض ، أو مكتومة فوق بعضها البعض ، وبيرة هامة تنمذ إلى الأفاق دون أن تحرق طلبة الأذن ، وموسيقى هارمونية حلت محل إيقاع طبول الشعر القديم وإن ظلت تستند أساسها من عروض الشعر العربي القديم ذاته ، بعد أن طوعته وأعادت تشكيله على نحو يتناسب مع يتشاك هذه للموسيقى الجديدة وتعقيدها ، ثم هي في النهاية - أوفي البداية - أصوات متعردة لشعراء متعدين ، يبي كل منهم ثقافة عصره ويحسن تمثيلها ، ويدرك في الوقت ذاته مسئولية نحو الارتفاع بمسوى وجدان أمته وإعادة صياغة دوقها وحاسبتها

هكذا ولدت حركة الشعر الحر وأثبتت أصالتها وحيويتها ، وورثت على أنها المولد الحقيقي للجديد للشعر العربي ، وأن سائر محاولات السابقة ، سواء منها ما يرتد إلى الكلاسيكية الحديثة ، بمنزلة في محمود سامي البارودي ومن سار على نهجه من تخليص الشعر العربي من التكيف والتصنع والركاكة والعودة به إلى روحه الأولى ، أو ما يتمثل بعد ذلك في تجديدات المدرسة الرومانتيكية من إبراز لذاتية الشاعر وتفرده ، ومن عناية مكثفة بالأحالة والصور ، ومن كسر لرتابة القافية الواحدة في القصيدة ، والتوسع في الاعتماد على المقطوعات الثنائية ورباعية والخماسية

إن كل هذه المحاولات لم تكن في جوهرها إلا محاولة لث الحياة في الحسد القديم ذاته ، أو هي - على أحسن الفروض ، وفي أكثر صورها

تطورا - لم تكن إلا محاولة للتحلق ، ومرحلة من مراحل السير نحو هذه الولادة الشاملة التي تخفت على يد مدرسة الشعر الجديد .

هكذا ولدت هذه الحركة وعت وازدهرت ، برعم المحجات التي شنتها عليها عناصر الحمود والموت من الاتجاهات السلمية والمحافظة ، تلك المحجات التي ملقت ذروتها بالمذكرة الشهيرة التي تقدم بها الأستاذ عباس العقاد إلى الدولة مطالبا إياها أن تحجب عن منابرها الرسمية هذا الكلام الذي يرعنه أصحابه شعرا في رأيه .

وئن كانت ولادة الشعر العربي الجديد قد بدت عصيرة بالغة العسر لم يكن مولد القصة أو المسرح بهذا القدر من العسر أو الصعوبة . دبت أن تاريخ الأدب العربي لم يعرف هذه الألوان من فنون الأدب ، ولم يحلف لنا تراثا منها يتسلك به السليمون والمخاطبون . فالرواية - على سبيل المثال - هي ثمرة من ثمرات نمو البرجوازية الأوروبية في العصور الحديثة ، إنها ثمرة لاختراع المطبعة ، وهو النثر أداة من أدوات التعبير - إنها إطار أوروبي استناره رواد الرواية في بلادنا ، ومرجوه بابيئة العربية ، أشطاصها وأحداثها ومواجهها ، فكان المولود الجديد ، الرواية العربية ، هكذا نشأت الرواية العربية في أحضان حركة الترجمة والتعريب . ثم انتقلت بعد ذلك إلى مرحلة التجربة المستقلة ، معتمدة على التراث الرومانتيكي الأوروبي . وما رواية «زينب» للدكتور محمد حسين هيكل إلا تقليد واضح للرومانتيكية الفرنسية ، وما روبات طه حسين إلا خليط من البلاغة العربية القديمة والإحساس الباريسي . أما القصة القصيرة فقد كانت احتذاء لاداع هوبسان وتشيكوف . ومن أكثر عاداته براعة لدى جيل الرواد في رأى «صلاح عبد الصبور» هو ما يتمثل في مجموعة «الثلج الأسود والعصا الخشبية» للأستاذ سعيد قطي الدين

بدأت الرواية والقصة القصيرة هرد احتذاء بحدج الأدب الأوروبي ، ثم تابعت نموها وتطورها المستقل الذي واكب ما شهدته بلادنا من تطور اجتماعي وثقافي . فالمسافة الفكرية بين زينب وللاية نجيب محفوظ هي نفس المسافة التاريخية بين أوائل القرن العشرين ومتصفه^{١٢} . ومع هذا فإن صلاح عبد الصبور يقرر (مع ملاحظة أنه قد كتب كتابه هذا في منتصف الستينات) أن وإن كنا قد استوحنا رواية القرن التاسع عشر ، رواية فولستوي وفيكتر هيوكل ، فإننا لم نستطع تجاوزها إلى رواية القرن العشرين . وهو لا يعنى برواية القرن العشرين ذلك الاتجاه الذي يتجلى عند باتالي ساروت وجان جينه وغيرهما ، بل هو يعنى بها روايات بروست وجويس وكافكا وهوكس .

إن رواية القرن التاسع عشر تعتبر من مجتمع بسيط سيب ، واضح الأوصاف والمواضعات والمشكلات والقضايا . قادر أو يحيل إنه «در» على التعبير بين الحب والكراهية ، وبين الخير والشر . ما مجتمع العرب العشرين فهو مجتمع معقد فاسطت قصداه ومشكلاته ، واحتضنت المواطنف فيه ، وفقدت مدلولاتها ، وأصبح أبنائه عاجزين عن التفرة بين الأبيض والأسود ، بين الخير والشر . وقد انعكس هذا على رواية القرن العشرين ، وتبرز عنصر جديد في بنائها ، وأصبح هذا العنصر الجديد بهذا أساسيا من أبعادها ، هذا العنصر هو الذكرى واحتلاط

المصطفى بالخاص.

غير أن صلاح عبد الصبور يستدرك على ما لاحظته من عجزنا عن تمثيل الرواية الجديدة ليشير في مواضع لاحقة إلى أن هذا اللون الجديد من الرواية قد بدأ يعرف طريقه إلى أدبنا في الأعمال الأخيرة لتجيب محفوظ (مرة أخرى يشير إلى تاريخ نشر هذا الكتاب - عام ١٩٦٦ - ومعظم المقالات الواردة فيه ترجع كتابتها إلى ما قبل ذلك التاريخ) ، وفي أعمال عثمان كنفاني وبعض أعمال قصي طام

وحيث ينتقل صلاح عبد الصبور إلى الحديث عن المسرح يجدد وقد عني أشد العناية بتسجيل ملاحظة مهمة لا يفتأ يعود إلى التنبؤ بها بين الحين والحين ، تلك هي أن المسرح في جوهره هو النص المسرحي المؤلف لا المخرج ولا الممثل ، وحيث لا يوجد المؤلف المسرحي الذي يستمد موضوعاته من شعبه وبيته ، لا يمكن القول بوجود مسرح حق لو وجد المخرج والممثلون والخشبة والديكور والأضواء .

وهكذا أخطأ كثيرون من مؤدعي المسرح في بلادنا عندما ذهبوا موبده في مصر إلى أواسط النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد سليم النفاش السوري الذي هاجر إلى مصر أيام جمال عبد الناصر على يد يعقوب صنوع الذي قام بتكوين فرقة مسرحية مصرية على غرار الفرق التي كانت تقوم بتسبيل الجاليات الأوروبية في القاهرة . إن يعقوب صنوع - بما يلاحظ صلاح عبد الصبور - لم يستمد من الشعب ولا هو توجه به إلى الشعب . لقد كتب صنوع «الأوبرا كوميك» ، أي «المهزلة الغنائية» ، التي هي أقرب إلى الغناء منها إلى المسرح . وقد كان هذا طبيعيا ، لأن فرقته قد ولدت في أحضان القصر لا في أحضان الشعب . ومن ثم تعد انجذبت إلى اللون الذي يجد فيه التذويروا وعلية القوم - لا الشعب - مرضاتهم .

إن الأب الشرعي الذي كان ينبغي أن يخرج من صلبه للمسرح المصري هو عيال . الطل ، هو ذلك الفن الذي استقر في مصر قرونا طويلة ، مبعرا عن آلام الشعب المصري ومشكلاته . وإن اتخذ تعبيرا صورة ساذجة . فقد بدأت هذه الصورة تتضح نسبيا في القرنين السادس عشر والسابع عشر ، حينما بدأت شخصياته تتأخر ، وعندما بدأ يستعين برسم لظواهر ، كما هو الحال في تلك المسرحية أو تلك «البابا» . كما كان يطلق عليها في ذلك الحين - التي ألفها الشيخ داود المطار ، والتي تسجل مرحلة من مراحل الحرب الصليبية ، واسمها «حرب المعجم» .

كان يمكن خيال الطل إذاً أن يكون آبا فطريا للمسرح المصري . غير أن يعقوب صنوع أعيد هذا المنبع الشعبي الأصليل وأتجه إلى المهزلة الغنائية . ثم ظل المسرح المصري بعد ذلك محصورا في هذا النطاق ، بالإضافة إلى نطاق الأعمال المترجمة أو النقتة ، نحو خمسين عاما ، أو عن وجه التحديد حتى تلك السنوات التي سبقت ثورة ١٩١٩ حين شهد المسرح المصري محاولات للتأليف المسرحي على يد فرح أنطون ثم محمد تيمور . غير أن المحاولة ما لبثت أن أجهضت بمسرح الرخاوي ويوسف وهي .

«كان مسرح الرخاوي ويوسف وهي لونا من المراهقة الفكرية حين يحاول التشبه بالأجانب ، قبل أن تتمو شخصيتنا المستقلة ، فليس البرانيط بعد أن ترحلقها إلى الخلف لتبدو كالطرايش» ، «طلق الأسماء الأجنبية على مطاعنا ودور لونا وشوارعنا وأبنائنا .. وكان في كل منها استغلال صاذج لصبات الناس بتحويل تطلعاتهم الاجتماعية إلى القعة على القلروعيته ، وكان في كل منها ما يشبع في المسرح الفقير عادة من استعمال النمط Type بدلا من الشخصية Character وذلك هو الاتجاه الذي انحدرت إليه فرقة متاعة لقلبك . وغيرها من الفرق الغابطة

ومن هذين التيارين العارمين ولد مرح توفيق الحكيم . وقد وند في فراغ ، لأن الأصول المسرحية التي استمد منها أهل الكهف وشهرزاد لم تكن قد عرفت بعد . ولم يستطع مسرح شوقي أن يتأقدها لأنه كان غنايا قبل أن يكون مسرحا .^(١٧) وهكذا عاش المسرح المصري أزمته ، زمة تخلفه وولادته التي لم تفرج إلا جزيا في منتصف الخمسينيات من هذا القرن . بعد إنشاء المسرح القومي ولربط هذا المسرح بالمؤلف العربي ، وخروج جيل من الكتاب المسرحيين في مقدمتهم بهاد عاشور ويوسف إدريس وطلق الخولي وألفريد فرج وسعد الدين وداد وغيرهم .

وبعد فلعلنا في السطور السابقة قد استطعنا أن نعرض بالإطار العام الذي دارت فيه دراسات هذا الكتاب ومقالاته . ونبقى بعد ذلك الموضوعات التفصيلية لهذه الدراسات والمقالات ، وهي رغم تنابها وتناثرها وانتقالها من الشعر إلى النثر ، من الرواية إلى المسرح ، من شرق إلى العقاد ، ومن نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس ، فهي تصدر جميعها وكما أسلفنا عن رؤية واحدة وموقف فكري واحد ، ألا وهو إيمان المؤلف بأن موت الفن هو موت الأمة . تبقى بعد ذلك هذه الموضوعات التفصيلية التي لا عني لفارئ عن الرجوع إليها في أصلها ، وإن كنا قد عمدنا في الغامش الأخير من هذا العرض إلى وضع فهرسة تفصيلية لموضوعات الكتاب^(١٨) . مع الإشارة للمكرة الرئيسية في كل منها استكمالا للعائلة المشودة

• هوامش •

(١) راجع على سبيل المثال :
- صلاح عبد الصبور : «ماذا يبقى مهم للتاريخ»
- صلاح عبد الصبور : «تسعة الصور المصرية الحديثة»

(٢) صلاح عبد الصبور : «حي ظهر الموت» ص ٩

(٣) ، (٤) المرجع السابق : نفس الموضوع

(٥) المرجع السابق ص ٨

(٦) عاد الأستاذ صلاح عبد الصبور إلى تناول نشأة الفكر السياسي المعري الحديث في كتابه «تسعة الصور المصرية الحديثة» ، حيث يرفق في صفحاته الأخيرة عند الفيد المثل : المسرح بين الثقافة الغربية ومكونات الشخصية المصرية

(٧) صلاح عبد الصبور : «حي ظهر الموت» ص ١١

(٨) صلاح عبد الصبور : المرجع السابق ص ١٠

كان ينبغي ان يكون هو الاب الشرعي للمصرى والثالث بعنوان . أسطورة اليهودى هناك (ص ٩٧ - ١٠٤) واليهودى الثالث هنا هو مغرب صريح الذى عاصر مصر فى عام ١٨٨٨. بل با يس وقد خلف لنا عدة كرات تشتمل على الكثير من الكذب والبهتان والمناخه حول حقيقة دور ال المصرى والمصرى وال الحياة المصرية . والرابعة من الحادثة والشرح . (ص ١٠٥ - ١١٢) عرض لأدلة كبار رجال الأدب فى مصر من عهد شيخ المصر المصرى ١٩١٩ والى قسطنطين مصطفى طاهر المتطاول.

الهيئة العامة للغذاء والدواء

الواقف الأدب

١- تجربة نقدية

التحليل التضميني لمسرحية «ليل والمجنون»

٢- شهادات المعاصرين

٣- صلاح عبد الصبور في الإنجليزية

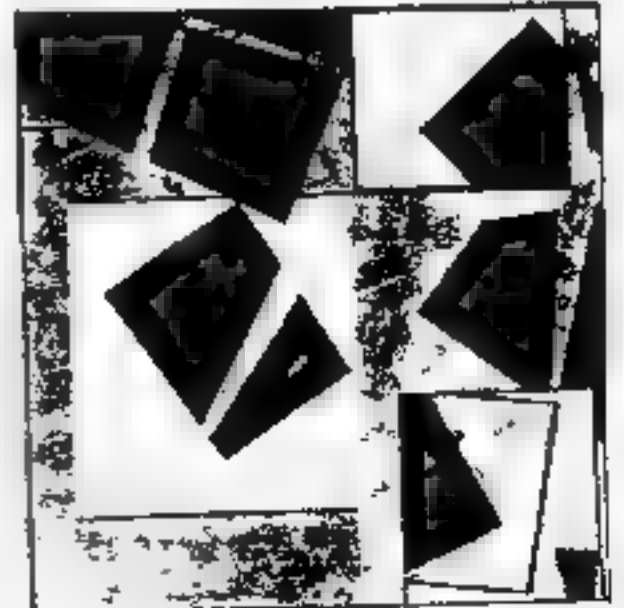
٤- صلاح عبد الصبور في الفرنسية

٥- رسائل جامعية

٦- مناقشات

٧- وثائق وصور

٨- بيلوجرافيا



تجربة

نقدية

النخيل النضيميني لمسرحية "ليس لي والمجنون"

□ فدوى ماطي - دوجلاس

للقصة

عندما سألني صديق صلاح عبد الصبور أن أكتب دراسة تحليلية عنه ، لم أنصرو أن الكتابة ستكون تحت هذه الظروف . وأنا أكتب الآن هذه الملاحظات بحسب الحزن على فقد صلاح ، بس كذا وكذا كاتب لمحب ، بل كصديق وكإبن أيضا . أغنى فقط لـ أنه كان ما يزال يتنا وأحبته هذه الكلمات المكتوبة عنه .

وكما هو واضح من العنوان فإنني سأتكلم في هذه المقالة عن مسرحية عبد الصبور المسرحية "النخيل والمجنون" . ولا شك في أن القارئ يعلم أن صلاح عبد الصبور ألف خمس مسرحيات شعرية ، وبأساسه "الحلاج" (١) ، "مسافر ليل" (٢) ، "الأميرة تنظر" (٣) ، "ليل والمجنون" (٤) ، وبعد أن يموت الملك (٥) . وبالرغم من أن المسرحية التي سنتكلم عنها ليست المسرحية الأخيرة التي كتبها عبد الصبور فإنها - في رأيي - أفضل مسرحية ألفها الشاعر للرحوم

والقصة تدور حول أشخاص يشتغلون في إحدى المجلات بالقاهرة قبل عام ١٩٥٢ ، أي قبل الثورة . وهم بعد أن ألفوا في أثناء مهدهم لجمعهم الأسبوعي على تأسيس فرقة تمثيل ، اختارهم الأستاذ - كما قال هو نفسه

ما رأيكم في قصة حب ؟

أذكر أنا مثلا في صبري قصة شوقي الحلوة صون ليل (٦) .

هذه قول مرة بوضوح لنا المؤلف فيما السبب في اختيار عنوان المسرحية . و "قصة شوق الحلوة" هي طبعا مسرحية أحمد شوقي "مجنون ليل" التي كتبها الشاعر في سنة ١٩١٦ (٧) . وفي المسرحية التي جعلت في داخل مسرحية صبيد الصبور Play within a play ستعلم دور ليل إحدى الشخصيات المسماة ليل أيضا . ويسند دور المجنون إلى شاعر اسمه صبيد . وبالرغم من أن الأشخاص اتفقوا على تمثيل مسرحية شوق ، لم يبدأوا بتمثيل الأدوار في

التي تمثل نصا يشتمل على إشارات إلى نصوص أخرى ، وورثيد - من ثم - بهذه النصوص الأخرى ، تسمى التضمين Intertextuality . هذا النوع من التحليل للنص الأدبي هو التحليل النصي ، ويعني البحث في نص أدبي يشتمل في نص آخر . وعلى نفس هذا المنهج يشتمل النظر النقدي أولا على دراسة القطعة الأدبية المختارة ومكانتها في النص الأصلي ، وثانيا وضعها في النص الجديد ، ومن ثم الكشف عن العلاقة بين النص القديم والنص الجديد .

للمسرحية

وقبل أن يبدأ التحليل ، لنقل كلمات قليلة عن المسرحية : فهي تقع في ثلاثة فصول ، الفصل الأول يشتمل على ثلاثة مناظر ، والفصل الثاني على منظرين ، والفصل الثالث على أربعة مناظر

مسرحية "النخيل والمجنون" مسرحية حبقة جدا ، لها طبقات مختلفة . والنهج النقدي الذي سأبينة في هذه الدراسة سيبدأ بقراءة للنص توضح لنا صفاته الخاصة .

إننا سنتكلم عن المسرحية كقراءة وليس كمصراع ، أي إننا سنبهم بالنص المكتوب فقط . والنص المقول هو طبعا نص أيضا ، في وسع الناقد أن يبحث عنه . ولا شك في أن أثر النص على القارئ يمكن أن يختلف من قارئ إلى قارئ

ومن الأشياء التي يلاحظها القارئ في المسرحية استعمال المؤلف قصدا من نصوص مأهولة من الأدبيات العربية والعربية . وهذا شيء طبيعي عند بعض الكتاب ، فهو لا يشتمل في هذه المسرحية صعب ، بل في كثير من المؤلفات الأدبية المكتوبة في العالم كله . ودراسة هذه النصوص الخاصة وما تعلمه في المسرحية من دور متساعد على فهم المسرحية ، وعلى كشف العناصر المهمة فيها : فالحب والزمن . وهذه الظاهرة

المسرحية من أوما ، بل انتظر الأستاذ بعض الآيات من شوقي وطلب من سعيد أن يكررها ، وستكلم عن هذه الآيات فيما بعد .

وفي المنظر الأول من الفصل الثاني يرى ليل وسعيد في غرفة سعيد وهما يتكلمان عن طفولة سعيد ، ليل يحبه وتريد أن يتكلم حيا معه ، ليس فقط بالزواج ، بل بالعلاقة الجنسية أيضا ، كما تقول هي نفسها

جسمي بمنالك كما تدعى الطينة أن تخلق
جسمي بمنالك كما تدعى النار النار^(١٦)

وفي المنظر الثاني من الفصل الثالث نجد الزملاء ، سعيدا وزيادا وحسانا في مقهى ثم يخرجون من صرير وبعض أغنية شعبية . وفي أثناء هذا المنظر يكشف الثلاثة أن أحد وملاهم في البجعة وهو حسان ، الذي كان في السجن ، قد صار جاسوسا .

والفصل الثالث يدل على ختام القصة ، إذ يذهب حسان إلى بيت حسان حيث يجابه ويحاول أن يفتكه ، ولكن الرصاصة لا تصيبه . وفي نفس الوقت ، يدخل زياد وسعيد البيت ، ويخرج ليل من الغرفة الداخلية وهي في «ملايس تحية»^(١٧) ويخرج حسان مع حسان وزياد خلفه ، أما سعيد فيبقى مع ليل ويسألها عن علاقاتها مع حسان

والمنظر الثاني من الفصل الثالث يبدأ مع سعيد وليل في نفس الغرفة . يبدو لنا أن سعيدا قد نام ، وأنه كان ينادي ليل في أثناء نومه . ثم هما يكرران في الحوار بينهما أبياتا من مسرحية شوقي ستتكمّل عنها فيما يلي . ثم تحت ليل سعيدا على النوم . وبينما هو مستلقي يدخل حسان ، فيفتحه سعيد ، ويأخذ نكالا كان في الغرفة ويهال به على حسان . وعندئذ يصبح حسان

خالفني المهنون

وتجيب ليل :

مهنون مهنون مهنون^(١٨)

وفي آخر المنظر نسمع بالبحر صرير ينادي بأن القاهرة احترقت .

والمنظر الثالث في الفصل الثالث يظهر فيه الأستاذ في غرفة التحرير مع بعض الزملاء حيث يقرر كل واحد منهم (إلا الأستاذ) أن يمضي في طريقه الخاص بعيدا عن المدينة

وفي المنظر الرابع من الفصل الثالث ، وهو انتظار الأخير في المسرحية ، يجد سعيدا في الحبس . ويبدأ المنظر مع الأستاذ وسعيد ، وفي آخره تدخل ليل وتحبس القارئ في هذا المنظر بأنه لم يعد سعيد بعد هذه الحوادث كلها علاقة بالواقعية ، فعندما يحاول الأستاذ أن يتكلم معه ، يرد عليه بالتفصيح إلى شعره . وعندما يسأله

هل أرسل لك دحالا وطعانا ؟

يجيب سعيد

لا .. فتش في عن لمة

كنت أومأ وأنا طفل^(١٩)

وحين تدخل ليل تتأذى باسم سعيد مرتين ، لكنها لم تنه بكلمة بعد ذلك . وحينما سأفها سعيد : «هل كنت تحبته ؟ » لم ترد . وكانت آخر كلمات في المسرحية هي كلمات سعيد :

لما ولت مفقود بين طرفين

أنا

أنا أنتظر القادم ...^(٢٠)

التصميم والتحليل

كما قلنا سابقا ستتكمّل أولا عن التصميم في المسرحية وستقبل بعد ذلك إلى عناصرهم هو عنصر الزمن في ليل والمهنون . وفي وصفا أن قسم أمثلة التصميم في المسرحية إلى قسمين عامين :

القسم الأول يشمل على النصوص للأعوادة من الأدب العربي .

القسم الثاني يقتصر على نصوص من الأدب العربي

ونصوّص الأدب العربي في مطبوعان :

الأول هو أحمد شوقي ، والثاني هو الأدب الشعبي

ولا شك في أن أحمد شوقي يلعب دورا مهما جدا في مسألة الإقام التي عند عهد الصبور^(٢١) . فمعظم النصوص التصميمية مأخوذة من مسرحية شوقي التي ذكرناها : هجون ليل . ونطالما كلمات شوقي في المناظر التالية :

١ - المنظر الثاني من الفصل الأول عدة مرات

٢ - المنظر الثاني من الفصل الثالث

في حين نطالما النصوص المأخوذة من الأدب الشعبي مرتين فقط من خلال الأغنية الشعبية التي ينيها الصرير في المنظر الثاني من الفصل الثاني . لكن فضلا عن هذه القطع الأدبية العربية يستعمل المؤلف قطعا من نصوص أخرى لا يعتبرها أمثلة للتصميم ، وهي قطع تشتمل على أشياء عطفية ، مثلا في نهاية المنظر الأول من الفصل الأول يقرأ زياد قطعة في إحدى الصحف تحكي حكاية شرطى تحت عينا «شابا وفاتة في أحد التحيات الخفيفة الضوء ، فتروصد لها ... وساقها الممطر»

ويجيب المحسبي :

«وعن يحيى لرجال الأمن مروءتهم ومهاسنهم للخلق الطيب ، فلاهم بلا أخلاق لا قبل ولا تقدم ... بل إلا تنمى لو حلت الأمة من هذه المهرجة العنصرية ، مثل القبيحة وليس للمايهات ...»^(٢٢)

وبالرغم من أن هذا النص يجر يومه نصا

مأخوذا من نص آخر ، وسوف لا نعتبره مثلا للظاهرة التي تتكلم بها ، فسيين

أولا لأن هذا النص ليس نصا أدبيا حقيقيا

ثانيا لأننا لا نقدر أن نثبت حقا أنه ليس من إبداع المؤلف نفسه . وهناك نوع آخر من النصوص التي لا نعتبرها أمثلة للتصميم الحقيقي ، هي المنظر الأول من الفصل الثاني عندما يرى سعيدا طفلا مع أمه تكرر الأم تربية لتتروم الطفل^(٢٣) ولكننا لا يمكن أن نهم بأغنية الأم بوصفها مثلا للتصميم ، لأننا نرغم أن النص مستعمل كحوار عادي يقدّم على شخصين هما الأم والولد ، وأن ليس له أهمية أخرى . ولنبتنا في هذه المسرحية نوع آخر من النصوص وهو شعر سعيد .

وفي المنظر الثاني من الفصل الثاني مثلا يشد سعيد خشيده كاملا له حوائها «يوميات لبي مهروم يحمل قفا ، يتظفها يحمل سيفا»^(٢٤) . وفي الحقيقة يشد سعيد أبياتا من شعر «مرث عدة في المسرحية . ولو كانت هذه أبيات لشاعر حقيقي لاعتبرناها أمثلة للتصميم ، أي إنه لو كان لهذه أبيات وجود أدبي خارج النص للمسرحي لعددها أمثلة للتصميم ، ولكن النص مادام من إبداع المؤلف أو شخص ما في المسرحية ، فيجب على الناقد أن يعتبره كأية كلمة أخرى في الحوار

ويشكل عام لأن وجود الإطار الأدبي أو غيره يبراد نص لا يمكن للمحقق التصميم . فالتصميم أساسا هو رابطة بين نصين أدبيين حقيقيين

ولنرجع إلى أمثلة التصميم في مسرحية عهد الصبور ، فهناك مثلا لأن مأخوذا من الأدب العربي : في المنظر الثاني من الفصل الأول يشد الأستاذ أبياتا لبروت برضت^(٢٥) ، وفي بداية المنظر الثاني من الفصل الثاني نجد أبياتا لبروت^(٢٦)

لكن ما أهمية هذه النصوص كلها ؟ وما دورها في المسرحية ؟ وماذا تقول لنا عن المسرحية نفسها ؟ كما قلنا من قبل ، يشد الأستاذ أبيات برولت برضت في أثناء حديث طويل :

لكن ما أوجبتا للحب

ما أوجبتا أن نسمع كلمات برضت الطيب

«إنا حين أردنا عهد الأرض ليست فيها الحب

ما استعنا من وطأة ميراث الماضي ...

فن نعرف حب رفيق برليفه»^(٢٧)

كما يشد الأستاذ نفسه إلى أبيات بوصفها لشاعر الألمان برضت ، ويستعملها في أثناء حوار لتثبيت كلامه في الحب . لكن هذا محسبي سطحي . ليس واضحا من النص فحسب ، بل لا يقودنا على محو ما إلى ما وراء النص . والحقيقة أن هذه أبيات من برضت تغل مرتكزا أساسيا بالنسبة إلى تطور المسرحية

والأصل الأدبي للآيات هو قصيدة ليربح
سماة إلى مولودين بمسألة
في die Nachgeborenen ولهذا النص أهمية
لا بوصفه مثلاً للتصنيح، بل بوصفه مشكلة
في الترجمة كذلك، فالحقيقة أن الشعر اللاتلي في
مسرحة عبد الصبور ليس شعر يربحت بعينه وإنما
فإن عبد الصبور لم يبدأ على مصدره عند الشاعر
لأنه، ولكننا نلاحظ على الآيات في قصيدة ليربح
تتكلم عن الصداقة

Die Wir den Boden beraten Wolten für
Freundlichkeit
Kommen Selber nicht freundlich Sein

وفي نص صلاح عبد الصبور لا يقتصر الأمر
على الإشارة إلى الحب، فهناك إشارة أخرى واضحة
إلى الماضي لا توجد في النص الأتالي الأصل كما
هنا. وليس في وسعنا أن نثبت حقائق وأين غير
الشاعر العربي النص الأصلي، فربما أخذ شعر يربحت
من مؤلف ثان أو من ترجمة غير فيا النص الأصلي
وعلى كل حال فهذا الأمر - من الوجهة الملهجة - لا
يغيث كثيراً، لأن السؤال المهم إنما يتجه إلى نتيجة
غير الآيات والدور الذي يلعبه هذا التعبير في
لمسرحية.

وبصفة عامة يمكننا أن نغير موضوعين مهمين
ندرس حولها المسرحية، وهما الحب والزمن. وفي
الحقيقة فإن النص للنسب إلى يربحت بشير بلا شك
إن هذين الموضوعين وبالإضافة إلى ذلك هذان
الموضوعان ليسا مستقلين، بل تتداخل بينهما علاقة
ضرورية في المسرحية. وسبحث عن هذه العلاقة فيما
يلي.

الحب في نص يربحت واضح شأن شأن
الزمن، إذ نقرأ

إنا حين أردنا نهب الأرض لبنت فيها الحب
ما استطعنا من وطأة ميراث الماضي ...

ولكن في صورة الحب التي يرميها لنا هذا
النص خلاص في الحقيقة هي صورة لمرحلة لم تتحقق
بعد، إذ لم يستطع الشخص أن يعرف «حب» وفريق
برفيقه. ومن الوجهة الفنية يمكننا أن نعتبر هذه
الآيات ضرورية في المسرحية هي: الحب والزمن
والعلاقة بينهما

أما الآيات للأخوة من ت. م. م. إليوت
نظامنا - كما قلنا - في أول النظر الثاني من الفصل
الثاني، حيث يرى الزملاء في طهي وهم يحسون على
مائدة، وه النساء يرحن ونحن (كما تقول الإشارات
لمسرحية). وعندئذ يبدئ سعيد

النساء يرحن، يرحن، يرحن
بدون مكابيل أنجور⁽¹⁴⁾

ومعه الآيات من قصيدة إليوت الشهيرة
«أغنية حب ج. ألفرد بروروك» وفي هذه القصيدة
أهمية تتكرر الآيات المشار إليها مرتين⁽¹⁵⁾. ونحن

أن احتمال هذه الآيات في مسرحية عبد الصبور
يمكن أن يفهم من وجهة العمل الترمي، نحن نرى
في الإشارات المسرحية أن «النساء يرحن ونحن» فإذا
ما اقتشد سعيد الآيات من ت. م. م. إليوت به -
هذا الإشاد طيب أي في التحويل الذي يتم في مسرح
القارئ من لإرتداد المسرحية إلى قول سعيد يظهر
سطحياً وبسيطاً. ومع ذلك فإن يردد هذا الشعر ليس
محبب. من وجهة المسرحية يمكننا أن نعتبر هذه
الآيات - كغيرها من آيات يربحت - مرة أخرى
العنصر التي تتكلمنا عنها في المسرحية

إن أغنية بروروك قصيدة يتم فيها العمل
بشعرته ومع أنه خالف من النص والحس فهو في
نفس الوقت عاجز عن التعبير وسوف تصبح الزمن
وعلاقته بالمثل سعيد في «ليل» و«نحن».

ولكن هل هذه هي الأهمية الوحيدة للآيات
إليوت؟ الحقيقة أن هذه الآيات ليست مهمة من
حيث مصدرها الأدبي أصلي، بل بوصفها دليلاً
على مسألة العلاقة بين الجنسين

في أثناء الطوفان الذي دار بين ليل وسعيد في النظر
الأول من الفصل الثاني نجل لنا بدون شك موقف
التخصص من الجنس، إذ يقول سعيد.

أمر لونه. الجنس
لحمنا الأملية
وجه الحب القلوب
ولحب ليل

لا، بل وجه الحب للتصنيح⁽¹⁶⁾

وإذ لم تكن لسعيد أية رغبة في الجنس،
وبالإضافة إلى ذلك فقد يرى أن الجنس لهذا

وليرجع إلى شعر إليوت، فبعد أن يثبته سعيد
بأنه زميله حملي عن معناه، فيجب سعيد
معناه أن المعاصرة المصرية
عند نصف القرنين الأعلى بالمنطقة الريفية
كي نعال من قيمة نصف الجسم الأسفل
ويصعب التمييز الآخر ريباد
معناه أيضاً
لنا لم تصبح عصرية إلى الآن
حتى في الشعر⁽¹⁷⁾

وهذا التعبير يدل بلا شك على علاقة الحس
بالحس الشديد، على الأقل في صميم الشخص
وكيفها عندما يصرنا الشعر بهذه الطريقة يخلقنا هذه
العلاقة في ضمير القارئ. فبدون هذا التعبير لم يكن
يصبح الشعر معنى إلا لغوي السطحي، وهو أن
النساء يرحن ونحن ويكس عن ميكابيل أنجلور. وهذه
هو المعنى الذي يتخلل على الأكل إلى القارئ الذي
ليس له معرفة بقصيدة إليوت. وماذا يمكننا أن نقول
عن الصلة الواضحة بين هذه الآيات، التي تتكلم
عن النساء، والمهر؟ هل هذا هو رأي سعيد في

... ر. هذه الآيات وتفسيرها هو بمثابة تحويل
معنى من اهتمام الراوى في أغنية بروروك، إلى
اهتمام سعيد في مسرحية عبد الصبور

وبالإضافة إلى ذلك لو نظرنا إلى عنوان
التصنيح لمثلنا المعنى نفسها التي تتكلم عنها.
فبدلاً من ت. م. إليوت

إن عنوان القصيدة «أغنية حب ج. ألفرد
بروروك» يمثل لنا في وضوح نص الاهتمام الذي يرب
في القصيدة الأصلية ومن ثم في المسرحية. وأما
عبد يربحت صوب يذهب دوراً أيضاً في عناصر
المسرحية. إن عبارة «إلى مولودين بعد» كمنوع
بعض بشكل عام إلى قصيدة سعيد التي يتكلم فيها عن
في مهروم يتطرب بأن بعدة⁽¹⁸⁾ واهتمام الشاعر
من يرحن بعده يحمل نفس الدلالة التي يحملها عنوان
قصيدة يربحت. ومن ثم فإننا نكتشف أن موضوع
الأدب العربي المتعلقة في مسرحية عبد الصبور مهم
حتى في عناوينها، من حيث إنها تحظى نفس الهدف.
وهي أمثلة للتصنيح حين يصبح مرةً يعكس عنها
العناصر المركزية في نص «ليل» و«نحن».

ومادام أن الموضوع العربية المستخدمة على
أساس نصيبي؟ كما قلنا سابقاً فإن السويحي اللذين
استند عليهما صلاح في الأدب الشعبي ومسرحية شولي
«نحن ليل». كما الاستعداد من الأدب الشعبي
ليطالعا في النظر الثاني من الفصل الثاني، ونقصد
هنا الأهمية الشعبية التي يفيها المعنى الصوري في المعنى
مرتين:

والله إن معدي دمان لا سكتك يا مصر
وأي لي فيكي حبة فوق الحبة نصر
واجب منادي بنادي كل يوم العصر
في مصر حبة حبة لي يسكتها
واللي بي مصر كان في الأصل حلواني
يا ليل... يا حبي⁽¹⁹⁾

ما أهمية هذه الأغنية؟ إنها في الحقيقة لا تساعد كثيراً
على فهم العناصر التي تعبنا في هذه الدراسة، وإن
كما لا يعرف إنها لا أهمية لها من وجهة نظر أخرى، إذ
يفر أن أهمية هذا المكان ترتبط بالدلالات والمظاهر
الشعبية، ويمكن أن يكون سعيداً لدى خالد يدر من
مسرحية عبد الصبور من وجهة سياسية⁽²⁰⁾. ومع أن
نص حبة تتضمن بالتأكيد إشارات تساعد على شرحها
سوسيولوجياً لا يتم بهذا النوع من التحليل في أثناء
دراسة «فالدس» بينما هنا هو الشرح الأدبي،
وحسب التحليل النصي

ولكن للأهمية الشعبية أهمية أخرى لعموم من
وجهة النماة مثل هذه لأغنية الحالة الوحيية
لاستخدام العامة في المسرحية كلها، فمن لذلك من
هذه «بظيعة الخيال تحقق لأغنية مريده من السجاع
د. كانت شعبية وبالإضافة إلى ذلك يمكننا أن

نرم أن استعمال هذا المستوى من اللغة يساعد فكرة
الدلالات الشعبية التي ذكرناها هنا سبق

أما النصوص الأخوة من مسرحية أحمد شوقي
هي بدون شك مفيدة جدا لفهم مسرحية عبد
الصبور وقد أشرنا مرات عدة إلى مسرحية شوقي
وكيف أن أثرها في عصر عبد الصبور له أهمية خاصة ،
حيث يمثل التصميم بصوره مستمرة ، إذ إن
موضوع مسرحية عبد الصبور هو غنى شوقي
شوقي ، وحقق في المناظر التي لا تزد فيها أبيات لشوقي
فإن مسرحية تظل دائما مبهمة غمما في ضمير
القرئ .

ولقد ذكر أحمد شوقي للمرة الأولى في المنظر
الأول من الفصل الأول ، أي في أول منظر
للمسرحية ، حين يقول الأستاذ

ما رأيكم في قصة حب
أذكر لنا مثلا في عصرى قصة شوقي المخلوطة
بمخون ليل^(٢٨)

هذه الكلمات تدل على أثر شوقي لا بوصفه
مصدر إلهام فحسب ، بل بما لمسرحية كذلك من أثر
نصائى إيماني ، على الأقل في ضمير الأستاذ .

وبدأ المنظر الثاني ببيتى تلعب دورها في
المسرحية إذ تنشد :

أحق حبيب القلب أنت يجاني
أعلم سرى أم نحن مستحيين
أبعد ثواب للهد من أرض هجر
بأرض السيف ، نحن عذريان^(٢٩)

ومصدر هذه الأبيات هو المنظر الثاني من
الفصل الرابع من مسرحية شوقي^(٣٠) هذا المنظر هو
حقا مصدر كل الأبيات الأخوة من شوقي ، التي
مجدها عند صلاح عبد الصبور . وسبقت أهمية هذا
المنظر في مسرحية شوقي فيما يل

ونرجع الآن إلى مسرحية عبد الصبور ، على
فهم المنظر الذي تبدأ فيه ليلي في الإشادة بحث
الأستاذ صفيها على تكرير أبيات من شوقي مظهرها :
والعالم لعش بالليل .. ، لكن ماذا يحدث عندما
يتبدع سعيد بعض هذه الأبيات ؟ حيث يوضع
الأستاذ بقوله : ولا .. ، ويضيف :

هات من القلب ..

ماذا يعني من ليل في هدى الكلمات
إنك ليلي ما أن تكسر قشر عاقلها ،
أخرج منه امرأة طفلة
متبرلة بالشهوة والعصمت
تبعك إلى جزر الحب المظنون^(٣١)

وبعد هذه الكلمات يبدأ سعيد مرة أخرى في
إنشاد أبيات شوقي :

تعالي نعش بالليل في ظل قفزة
من السعيد لم تسبق بها ليلتان
تصالي إلى والد خل وجنود
ورنة عصفور ، وأهكة بيان
لحالي إلى ذكر الصبا وجنونه
وأحلام عيش من ذو وفان
فكم ليلة بالليل في عمة الصبا
وقبل الفرى ليت يذات معان
أخذنا وأعطينا إذ الهم لولعي
والد نحن علف الهم مستزنان
ولم تلك فدى قبل ذلك ما الفرى
ولا ما يهود النفس من عطفان
من النفس ليل قرى لك من فى
كما لف مستشاريا عردان
تدق قلة لا يعرف الزمن بعدها
ولا النقم روحا ولا الجسدان
لكل نسيم في الهبة وضبطة
هل شغيبا حين تلطفان
ويخلق صغراته عصفورا كأنما
مع القلب قلبى الجوارح^(٣٢)

هنا يبدو لنا بشكل واضح أن هدف أبيات
شوقي هو حث ليلي على حب . أما نتيجة الأبيات
فيكتشفها بعد أن تقدم الأستاذ بالقية للنفس من
شوقي :

من المنظر الثالث من الفصل الثالث عندما تنطق
سعيد ويلي وهما بمفردهما ، يقول سعيد

ليل
لا نفس منقره ، وأنت تفرين
لما كنا لجوى لجرة الأحوار
في غرة مكتبا بالليل

أحق حبيب القلب أنت يجاني
أعلم سرى أم نحن مستحيين
أحق ..

أحق حبيب القلب أنت يجاني
أعلم سرى أم نحن مستحيين
أبعد ثواب للهد من أرض هجر
بأرض السيف نحن عذريان
سعيد .

صنائيك ليلي ، ما خلل وعمله
من الأرض إلا حب يصنعان
فكل بلاد قربت منك مزلى
وكل مكان أنت فيه مكاني
ليلي

لما في لوى حديقك بالدمع بللا
أس قرح عينك تبصران

سعيد

فداؤك ليل الروح من شر حادث
رمالك هذا للمسلم والفريسيان
ليلي .

تراني إذن مبهمة فليس ، حينها
هزاني ، ومن كان لظلال كان
هو الفكر

سعيد :

ليل طعن الفكر

ليلي . في لوى نجى

سعيد : كفاف ما لليت كفاف

ليل : أدركت أن الهم باليس واحد
واتنا كليلنا ليهوى عريضان^(٣٣)
وأول شئ نلاحظه هو أن المؤلف عند استعماله
أبياتا من شوقي يشير إليها بشكل واضح . وهذا يعني
أنه لا يترك لنا أى سبيل إلى سوء الفهم .

وبشكل ثانوى نلاحظ في معظم الشعر أن
القافية اختارة هي القافية «التونية» . وقد لاحظت
عند قرائتى لشعر صلاح أنه كان يستعمل حرف الون
كثيرا في قصائده . وسأنته ذات مرة عن هذا فأقر لي
بأن شوق أصعبه كثيرا ، لا لأنها - كما قال نفسه -
«مفروحة» ، ولكن لأنها أيضا تدل على صدى
الإحساس . فوجود الون إذن في الشعر المختار من
شوقي ليس عرضيا ، لأن عبد الصبور قطع الطور من
شوقي بعد كلمة «عريضان» . ولو أننا تابعنا بقية حوار
ليلي في «مخون ليل» للاحظنا أن شوقي قد غير القافية
بعد ذلك من الون إلى الهم .

ولكن لماذا اختار عبد الصبور هذه الأبيات
حقا ، وما دورها الأصل عند شوقي ؟ هذه الأبيات
حوار يشور بين ليلي وقيس (المخون) ، حيث تعلن
ليلي إلى قيس أنها هاجرة من حبه لأن لها زوجها هو
دودة . وعلى كل حال فإن هذا المنظر يمثل لنا صورة
مبدئة للحب . ومعنى هذا أنه ياتسبه إلى عصر حب
نهر أمامنا الصورة صعب ، التي شاهدها عندما
تكلنا عن التصميم من برمت واليوت

ومانا عن مسألة الزمن ؟ ذكرنا من قبل أن
هناك عنصرين من العناصر المركزية في المسرحية هما
الحب والزمن . أما الحب فهو - كما شاهدنا - لم يكن
حيا مطلقا ، بل محط .

وأما فيما يتعلق بالزمن فيمكننا أن نحتر
النصوص الأخوة من شوقي ربي ديلا مها وعاديا
إلى هذا المنصر . والحق أن هذه النصوص تفتح لنا
أبواب فكرة الزمن من جهات عدة . أولا هناك
بطبيعة الحال زمن مسرحية عبد الصبور ، أى الزمن
المسرحي كمشروحة قصتها : وهو - كما يقول لنا
المؤلف - قبل عام ١٩٥٢ (أى قبل الثورة)

وبالإضافة إلى ذلك هناك أيضا الزمن التاريخي لأحداث شوقي الذي يبرع في وعيا كل مرة تشد فيها أبيات من مسرحيته ، فزمن شوقي التاريخي إذن حاضرا لأنه حينما نورد أبيات شوقي بشكل واضح تصبح مسرحيته أثر ثقافيا ، ومسرحية شوقي هي أولا مسرحية في داخل مسرحية عبد المصبور ، والوهم المطلوب هنا أن نقبله يعني أن مسرحية عبد المصبور تمثل الواقعة ، في حين لا يطبق هذا الوهم على مسرحية شوقي ، ومن ثم فإننا نترك الإشارة إلى العمل الأدبي ومؤلفه ، ومن خلاله يتولد لدينا الإحساس بهذا الزمن . لكن أهمية شوقي بالنسبة إلى فكرة الزمن أكبر من ذلك ، قل وسعنا أن نثبت - بدون شك - أن موضوع المسرحية الشرقية يرمته في عمل بوصفه رابطة تأخذنا إلى عالم ليلى والمجنون الأصل

ولكن ما نتيجة الأزمة المختلفة التي تواجهنا في هذه المسرحية ؟ وهم ندل ؟ لما بدأت الأدوار والشوق في مسرحية عبد المصبور طلب الأستاذ من صعيد أن يلعب دور المجنون ، ولكن صعيد رفض في البداية ، إذ قال :

لا .. لا .. أنا لا أصالح للدور^(١١)

لماذا حدث في المسرحية ؟ الواقع أننا في نهاية مسرحية نرى أن دور المجنون وحقيقة الشخص صعيد قد تشابهتا . وهذا معناه أن الشخص / الممثل صعيدا قد اندمج في شخصية

المجنون / قيس . وفي المنظر الثاني من الفصل الثالث نرى صعيدا وليلى وهما يشدان الأبيات من شوقي . وفي هذه الأبيات تتعاطب ليلى صعيدا وتتأديه بـ « قيس » - اسم المجنون الأصلي . وهما حينئذ يظهران في إطار مسرحية شوقي . ولكن - كما أثبتنا من تحليل النصوص الأخرى - يكون لأي من متضمن في المسرحية أهمية غير أهمية النص الأصلي . وادن فظهور الاسم « قيس » في هذا المنظر يدل على خلط بين دورين لصعيد : دوره من حيث هو صعيد للشخص - ودوره بوصفه المجنون

وعن تلاحظ هذا الخلط في حس للنظر مرة أخرى عندما يهال صعيد بالثال على حمام الذي يقول : « هاتفي المجنون وصحبتك تعجب ليلى وهي تعاطب صعيدا : « مجنون .. مجنون .. » . وعندها يتحتم علينا - بلا شك - أن نشرح هذه الكلمات بوصفها دليلا على أن صعيدا قد صار حقا مجنونا وأن الدور « الشوق » قد صار جزءا متما لشخصية صعيد الحقيقية

وهناك جانب آخر للنظر في فكرة الزمن ، يرتبط بالتصميم ، فعندما نكلما عن هدف أبيات شوقي في المسرحية ذكرنا أن الأستاذ قال لصعيد إنه ينبغي من ليلى أن تخرج من غرفها كأمراة طفلة . لكن التحليل يكشف لنا أن صعيدا هو الذي يخرج في نهاية المسرحية ساجدا لروح طفل ، وكيف أن الطفل فيه

كان يبرز شيئا فشيئا من خلال المسرحية . ففي المنظر الأول من الفصل الثاني يظهر صعيد مع أمه ، وهو في المنظر الرابع من الفصل الثالث يطلب من الأستاذ أن يتش له عن لعبة كان يراها وهو طفل^(١٢) ، بالإضافة إلى أن حساما في المنظر الثاني من الفصل الثالث يشير إليه بوصفه طفلا^(١٣) . ونصل المثل الأهم على هذه الظاهرة هو الكلمات التي راح صعيد في نهاية المنظر الأول من الفصل الثالث ينادي بها ليلى قائلا :

ليلى .. ليلى .. أمي

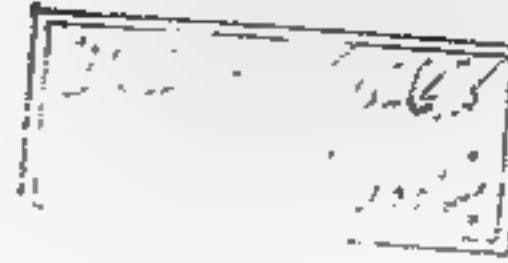
وإذن فقد اتسب بنا تحليل التصميم الذي استعمله عبد المصبور من النصوص العربية إلى النصين اللذين كانا موضوع المنظر .

ولكن نبرز حقيقة المسرحية (ومن ثم حقيقة صلاح عبد المصبور) في استعانة النصوص الغربية والنصوص العربية بطريقة لتعكس على المسرحية برمتها . وقد أجاد لنا تفسير هذا الانعكاس ، وأثبت لنا - في نفس الوقت - أنه كانت لصلاح عبد المصبور معرفة عميقة جدا ، لا بالأدب العربي فحسب ، بل بالأدب الغربي أيضا ، وأن مسرحية « ليلى والمجنون » هي بحث حمل أدبي فائق

إن « ليلى والمجنون » تعد - بلا شك - من أهم نصوص الأدب العربي المعاصر

• هوامش

- (١) صلاح عبد المصبور ، عباءة الحلاج ، في ديوان صلاح عبد المصبور (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٢)
- (٢) صلاح عبد المصبور ، صابر ليلى (بيروت : دار العودة ، ١٩٦٩)
- (٣) صلاح عبد المصبور ، الأميرة منظر (بيروت : دار العودة ، بدون تاريخ)
- (٤) صلاح عبد المصبور ، ليلى والمجنون (بيروت : دار خروا ، ١٩٨١) هذه هي النسخة التي استخدمت في دراستي
- (٥) صلاح عبد المصبور ، بعد أن جوت المثلث (بيروت : مؤسسة العربية ، دار صاب ولسبر ، ١٩٧٣)
- (٦) عبد المصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٢
- (٧) أحمد مكي ، مجنون بين قنطرة ، مكتبة الشهابية ، مكتبة (بيروت : ربيع) ، ص ١٢٧
- (٨) عبد المصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٦٤
- (٩) عبد المصبور ، ص ٩٥
- (١٠) عبد المصبور ، ص ١٨
- (١١) عبد المصبور ، ص ٢٥
- (١٢) عبد المصبور ، ص ١٢٧
- (١٣) أثر أحمد شوقي في صلاح عبد المصبور ، يستحق في الحقيقة دراسة كاملة
- (١٤) عبد المصبور ، ليلى والمجنون ، ص ٢٥
- (١٥) عبد المصبور ، ص ٥٨ - ٥٩
- (١٦) عبد المصبور ، ص ٢٢ - ٢٣
- (١٧) عبد المصبور ، ص ٣١
- (١٨) عبد المصبور ، ص ٦٩
- (١٩) عبد المصبور ، ص ٣١
- (٢٠) عبد المصبور ، ص ١٠٤ - ١٠٥
- (٢١) عبد المصبور ، ص ١٠٦ - ١٠٧
- (٢٢) عبد المصبور ، ص ١١٣ كلمة « عرضا »
- (٢٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٢٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٢٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٢٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٢٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٢٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٢٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣١) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٢) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٣٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤١) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٢) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٤٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥١) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٢) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٥٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦١) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٢) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٦٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧١) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٢) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٧٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨١) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٢) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٨٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩١) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٢) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٣) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٤) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٥) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٦) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٧) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٨) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (٩٩) عبد المصبور ، ص ١٢٣
- (١٠٠) عبد المصبور ، ص ١٢٣



شہادات البعاض

- أدونيس
- البیانی
- بدر الدیب
- بدر أبو غازی
- بدر توفیق
- سمیر العصفوری
- سلامة أحمد سلامة
- فاروق شوشة
- فتحي أحمد
- محمد ابراهيم أبو سنة
- مکرم حنین
- نعمان عاشور
- ولید منیر

مكان لمسرح الكآبة

□ أدونيس

موت صلاح عبد الصبور حاجة : لي شخصية ، وليس شعر - أعني لنا جميعاً ،
وكنيت قد كتبت كلمة سرية عنشيتي لعلارت ريتاً ، أرسلت لوكير ليثاً ، أسف
كنيت ، سرتين ، استطيع (لنفسك) بيت أوتصيدة ، فطست أجد ، في ظروفي
أخنة ، خنسة ، تمكنني من ذلك . ومن كلمة طرفة أن تكون ريتاً أو ثغارة .
نتج كسر في ريتك ، كسر في سيلة ، كنهية من أخنة . فالتأليب عن مثل
هذه ريتك أمثريتها على أسفني .

بشعر
صلاح عبد الصبور

صلاح عبد الصبور وأنا من جبل واحد بل من حجر واحد تقريباً ليس بيننا كتاب أو سياسة ، أي شيء مشترك ، لكن كل شيء ، مع ذلك ، يؤلف
بيننا في لحظة الشعر ، خصوصاً لحظة الموت - ذلك الشعر الآخر - يشرق حجاب المعاصرة ، حجاب الخصوصية والتناقص ، لا يعود يقوم الشعر بتشكيلاته
الغيب أو جزوائه المرحبة ، وإنما يقوم بمشروعه كاملاً ، بالطموح الذي يحركه ، والرؤيا التي يصدر عنها ، والأفق الذي يمتدحه ، والهمس الذي يؤسسه
في هذا المشروع الذي هو ، أساساً ، سؤال بطرحه الشاعر على العالم ، يتلاقى الشعراء الحلاقون ، يؤلفون ، على تباينهم ، بشأنا واحداً ، يتأخرون به
متجاورين ، ويختلفون مؤلفين .

الاشياء - عادية أو غير مادية - هي التي نعمل لغتها ، أو لنقل أن تكون اللغة في مستوى الأرض وبض الحياة اليومية - ذلك هو الباب الذي دخل
منه صلاح عبد الصبور إلى الشعر ، وأحد يوشوش الأشياء ، أو يابدها فيها يختصها ، من أجل أن يتذكر لها أن تعصم هي عن نفسها ، لكن بلسانها . أوبية
الشيء على اللغة هي هنا أوبية المكان . الزمن هو البحر العابر ، إن لم نقل الريح ، والمكان هو السرير الباق . في هذا ما يجعلنا نميل إلى أن نأصع شعره بأنه
مكان مسرح الكآبة ، مكان شعاع وكثورة في آن ، ذلك أنه مكان اصطراع ، لا مكان هباء . وفي الحواش المصادفات رهرة هنا ، كثر الخبء على العبار ،
ورهرة هناك أكثر حسنا إلى للاء .

وهذا الطمس التاريخي - طمس الاستحقاق ، والصبر النبيل ، والفضة التي لا تكاد تتغير عن الفجيرة ، أو العجيبة التي لا تكاد تتغير عن العبطة ،
واحد الذي يتغير نمطه الدهر أن يتحول إلى رقم في المملكة الميوعليية ، ملكة السر ، كأنه بردي منثور للرقم - أقول - لا يجد في جبل الشعر من
حصن هذا الطمس العربي الأعناد ، وسافر في أعواده - واستطاعه ، كما فعل صلاح عبد الصبور ، دون ادعاء ، دون هرج ، دون تناقض ، كأنه هو نفسه
نقطة ، أو فائقة ، أو رهرة ، أو موجه من الضوء .

كأن بيننا صداقة صامتة عالية ، وتلقى عليها البرودة أحياناً شهوة المناسة في هذه الحياة الدنيا . هل يحتاج دائماً إلى الموت لكي يوثق الصداقة ، ولكي
يضيء حارة كدها لا يدارق المهدي الذي مثب منه ؟ بل كأن الموت الذي يحتاج الحياة هو نفسه الذي يعلمنا أن نحب الحياة ، وأن نحب الإنسان والشعر
سلاماً لصلاح عبد الصبور ، أننا وصديقا في الشعر .

البقيّة

يَتَحَدَّثُ عَنْ رِحْلَةٍ

إلى أَصْفَ شَارِجِ الثَّوَرِ

دائما نجتمعنا ليل أسبانيا ؟ وبعد أن كنا نبحر في ساحات القاهرة وشوارعها - أصبحنا نتجول بين الأنحاء - أنحاء القاهرة والمتاحف - وأنحاء الأصدقاء - ونجتمعنا ليل الغربة من جديد مع الشاعر عبد الوهاب الياني ، في أحد شوارع مطرود . دائما ما نجتمعنا الليل - ربما كنا نحب المكان لأنه يشبه أحب الأماكن إلينا في القاهرة . وتستمر اللقاءات وتستمر الأحاديث - والياني مازال يعيش مع الذكريات الأصدقاء - الطوارق .. الأحاديث - دائم السّوال في كل لقاء عن آخر أخبار القاهرة والأصدقاء - إلى أن جاء يوم ليله الليل ، فقد رحل الصديق والشاعر رفيق رحلة الثور - رحل صلاح عبد الصبور في طريقه إلى أصفح جبهة الثور - بحثا عن صحاوة وحيدا - حللا بالرجوع إلينا طلقا ومثقا - ووقع الخبر على الشاعر عبد الوهاب الياني كالصاعقة - لم يصدق - كما لم يصدق أحد هنا - ولكن للغربة والحب للوطن طعم آخر وينور الحزن - ولكن ليس ككل الليالي الأخرى - فلو انوار حول صلاح عبد الصبور - الصديق - الإنسان - الشاعر - رفيق الطريق إلى أصفح الثور

بدأ الحديث طويلا - ولم يكن أي منا يتعب من هذا الحديث الطوي قد يبحر إلى ذكرى تسجل - ولكن الطرف الذي عشنا حوله إلى حديث حول حياة الياني نفسه وذكرياته في القاهرة - وكان صلاح عبد الصبور نقطة مضيئة دائما في علاقة الياني بالقاهرة - وبعد أن نفاق قليلا - تذكر بعض أشعار صلاح وقال لي

« أنا شاعر
ولكن في بظهر السوق أصحاب أصلاء
وأشهر بينهم بالليل أسفهم ويسفون
تطون بنا أحاديث الندامي حين يلقون
هل أنا سارجع في ظلام الليل حين يفضي ساعركم
رحمن يدرج نجم الشرق في بيت أسيا الأزرق
إلى بين
لأرقه في سجاد
وحيدا - في سجاد
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا ومثقا
بأنعامي وأبيات

اجابكم لا عرفكم »

شعراوى ، تحدثت مشادة بين صلاح عبد الصبور وإبراهيم شعراوى كسوية بعض المحادثات لاديه الشعرية غير المتكاثرة - منذ ذلك الوقت أصبح صلاح صديقا لي - وكنا نشق بين حين وآخر في حروى ومقهى على بابا - حيث كان يجلس هناك دوما عبد الرحمن الشرفاوى وحسن فاؤاد وصلامة حويى - وكنت أروى صلاح بين حين وآخر في دور اليوسف - وكنا نقرأ قصائدنا معا - بعد ذلك بقيل غادرت القاهرة ولم أعد إليها إلا في عام ١٩٦٤ - فعدنا إلى استضاف مشوارنا الصبوريل - كنا نلق في الأهرام مكتب الدكتور

- أول مرة تعرفت فيها على صلاح عبد الصبور شخصيا كانت بعد العدوان الثلاثى على مصر - عندما أقامت رابطة الادب الحديث حفل تكريم لي بمناسبة ريارتي للقاهرة - وفي هذا الحفل حضر معظم شعراء مصر الشاب - ولفوا فيه قصائد شكرى - وكان منهم شعراوى - وصلاح جاهين - وكمال عامر - والراشدين عجب سرور وفورى العتيل - كما كان هناك أيضا كمال نشاب - وبدر مشات - وإبراهيم شعراوى وكانت هناك محادثات لدية تنعكس آثارها على غلة العالم العربى الذى كان يكتب فيها الشاعر إبراهيم

□ حوار
طلعت شاهين

لويس عوض . وفي لابلان ولحنانا في فندق
ميراميس أو هيلتون . وكانت العلاقات وطيدة .
حيث كنا نتعشى مع بعض الكتب والمجموعات
الشعرية والأفلام التي شاهدها . وفي هذه المرحلة جاء
إلى القاهرة الشاعر الأمريكي الكبير «روبرت لويل»
الذي بعده المتأد ثالث أكبر شعراء أمريكا بعد
ت. إس. إليوت وأوفن . ومناسبة وجوده أقام
الدكتور لويس في دعوة في هيلتون دعوى إليها .
وحضرها حجازي وصلاح . وتعرفنا على الشاعر .
وكان قد سبق أن قرأنا له بعض القصائد ، وتعرفنا
عليه من خلال أشعاره . فكانت فرصة مواتية أقامها
بنا الدكتور لويس عوض . وكذلك تعرفنا بمكتبه
بالأهرام على كثير من الشخصيات الثقافية العربية
والأجنبية . أذكر منهم المستشرق الكبير جاك بويك
وكنث أنقل دائما بصلاح في مكتبه بالأهرام . حيث
كان يعمل محرراً أدبياً بالقسم الثقافي بالأهرام . وفي
بيته . أو في بيت حجازي أو الدكتور لويس عوض .
وكان الدكتور لويس يدي كثيراً من
الملاحظات حول الشعر العربي بشكل عام ، وحول
شعرنا بشكل خاص . وظلت علاقتي بصلاح مستمرة
إلى عودتي إلى الوطن عام ١٩٧٢ . وكان آخر لقاء به
في مهرجان الشبي الذي عقد في بغداد ، حيث كان
قادماً من الهند التي كان يعمل فيها مستشاراً . وكان
هذا اللقاء الأخير حمياً بيني وبينه . وبين الأستاذ
البروفيسور حورشيد الذي كان هو أيضاً في زيارة بغداد
وفي لقائنا هذا استعدنا ذكرياتنا المشتركة بالجمعية
الأدبية المصرية بالقاهرة ، التي كانت نجتمع بأصداقه
مشركين . كالدكتور عز الدين إسماعيل . كانت
لقاءاتنا تتميز بالصراحة التامة ، فقد كان يحمل معه
إلى القاهرة حزب الرفق المصري ، ونحفظ إسنانيا .
وخوفه من المدينة ومدلاتها . ليقيم توازناً بين
شخصيته . إنساناً وشاعراً . كان واحداً من الأدباء
القليل الذين يلتقي في يومهم كثير من الأدباء العرب
والمصريين حتى لو كانت بينهم خصومة . وكان مثالا
للكرم ، وكثيراً ما كان يهتم بدعوة الأدباء العرب
الذين يدرسون القاهرة ، فقد كان يدعوهم إلى بيته أو
إلى المنتديات الأدبية ، وكان غائباً للثابة والاهتمام
لكل ما ينشر في العالم العربي والعالم كله . وأذكر قد
من مشاريعه الأدبية التي حدثني عنها . مشروع ترجمة
أشعار الكاتب اليوناني كاراكتراكس الكاسية إلى اللغة
العربية . وكان دائما يحمل معه مجموعة الشعر . ولا
أذكر هل ترجم هذه الأشعار أم لا . وربما ترك بين
أوراقه بعض ترجمات هذه الأشعار^(١) كما أنه اهتم في
السنوات الأخيرة من حياته بأشعار الشعراء الشرقيين .
وبشكل خاص شعراء الهند وأندونيسيا . وفي أثناء
زيارته لمهرجان الشبي . أذكر أننا بحثنا بشكل
تفصيلي عن الشاعر الهندي العظيم أسد الله غالب .
الذي كتب عنه أستاذة الكبير يحيى حق وترجم بعض
أشعاره ومشرها ضمن أحد كتبه . ومن المصادفات

العربية أننا كنا نقضي نفس المجموعة الشعرية لهذا
الشاعر . وهي المجموعة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية .
التي نشرها جامعة برنستون الأمريكية . وكانت
الترجمة الإنجليزية مشورة إلى جانب النص الأصلي
باللغة (الأوردية) . وهي لغة الشاعر . والترجمة
الإنجليزية لم تكن واحدة بل ثلاث ترجمات لكل
قصيدة . واحدة منها بقلم أحد الشعراء الهنود .
والثانية بثرة شاعر أمريكي . والثالثة شعرية بقلم
شاعر أمريكي أيضاً . وقد بحثنا عن أمانة ودقة هذه
الترجمة الثالثة . وكنا نطرح لشعرنا العربي أنه يترجم
ببعض هذا المستوى .

• ما مفهوم الصداقة عند صلاح عبد الصبور من
خلال هذه العلاقة الطويلة به ؟

• كان صلاح من أكثر الشعراء العرب تمسكا
بالخلق في مفهومه الاجتماعي ، أي أن صداقته لم تكن
تأثر بالرياح والأعاصير التي كانت تهب عليها ، بل
كان يحاول أن يحتفظ بألوهي غبط للصداقة . لذلك
كان له خلق أصيل . يستمد من أفاق التراث
المصري العربي . أي أنه كان شريفا في صداقته
وعداوته . إن صبح نسيبتنا بالعداوة . والإنسان لا
يملك إزامة إلا أن يحبه . حتى لو حاول أن يكون
عكس ذلك . ولعل هذا المفهوم للصداقة عند صلاح
عبد الصبور من أرق وأفرق لفاهيم الحضارة في
رأى .

• في أعوان كثيرة يبدو صلاح عبد الصبور ناديا
ومعنا على الرغم من الأحاديث المصاحفة التي
تصور حوله ، بل يشارك فيها بنفس المقود ،
ويبدو كما لو كان الأمر لا يهتمه

• هذا شيء يبدو دائما على وجه صلاح الظاهر
وأذكر أنني في أثناء هزيمة حزيران ٦٧ التقيت بصلاح
وبعض الأدباء المصريين والعرب . وكانت الهزيمة قد
وفقت عليهم وقع المصاحفة . وكنت الوحيد بينهم من
احصائي بأصصاتي . لأنني كنت أرى علامتي الهزيمة
قبل أن نبرم ، وإن لم أفصح عن ذلك في شعري
شكل مباشر . وأعتقد أن بعض التغييرات كانت قد
طرأت على صلاح في تفكيره وشخصيته بعد الهزيمة ،
وظهر أثرها في كتابته . وذلك هي طبيعة صلاح ،
حيث إن كثيرا من التطورات والتغيرات لا تظهر على
سلوكه بقدر ما تظهر في كتاباته ، فقد ظل ذلك الفريق
المصمغ . الذي يحى تحت قناعه كثيرا من الأوجاع
والتوحشات والتوقعات .

• دائما توجد بعض المداخلات الصغيرة بين الأدباء
ومخاصة من تربط بينهم صداقة قوية . فهل
حدث هذا بين صلاح عبد الصبور والياني ؟

• لا . ولكنني أعتقد أن الشعر من أشق المهن .
وهذا فإن محاولة التجميع بين الشاعر والموظف تمثل

كامل أي إنسان ، وخاصة إذا ما أراد أن يختار أبوابا
الطويلة . وكنت قد وجهت مرورا وبكرورا نقدا إلى
صلاح ، كان لا يتعلق بشعره بقدر ما يتعلق بتمسكه
بالوظيفة . وكان صلاح عبد الصبور ذكيا ، يدرك
أبعاد القلم . ويدرك ما كانت أقوله له ، ولكنه كان
يقف عنزا أحيانا أمام معاداة أخيه الصبية . ولكن
كتاباته ، التي كانت تعبر عن ضميره الحلي المتوقد ،
كانت تصبغ من صراحة ما أقول ، وقد قرأت له حل
سبل المثال لا الحصر قبل ثلاث سنوات على ما أذكر
مقابلة فإن فيها بالحرف الواحد

• إن إحصائي للظف الخفيف بكرامته يفرق تصور
الكتيرين . لذلك فالبيروقراطية عاصر الصبورة وتعرها
عن المصاحفة . وهكذا نجد أن هناك صراعا حضاريا .
البيروقراطية تريد أن تعرض الموت على الفكر
والظاهر . لكنها لا تستطيع ، ولذلك فهي تحاول أن
تدفع الفكر . إنها تقول له . أنا معجبة بأفكارك
ومشاعرك . وتحاول بذلك استغلال الفكر ، فيتحول
إلى كتاب حراسة للمصالح البيروقراطية .

• وربما كان حديث صلاح عبد الصبور الذي نقلته
لك هو ما يجعلني أشعر أنني في نقدي له كنت على
حق ، ولكنه لما كان يدرك أبعاد القلم . كما قلت من
قبل . فقد ظل يدور بها إلى أن لفت عليه إحدى
صراحتها ، فلا أصبح على الشاعر أن يتعامل مع
البيروقراطية

• كيف بدأت علاقة عبد الوهاب البياتي بصلاح
عبد الصبور ؟

• كان ذلك لأول مرة بعد أن قرأت قصائده التي
بدأ بنشرها في مجلة الثقافة في بداية الخمسينيات
وكان يجابه في ذلك الوقت الدكتور عز الدين إسماعيل
والدكتور أحمد كمال زكي وفاروق حورشيد وسواهم
ممن كانوا يكتوبون ويحورون في هذه المسألة . وقد لفت
مفردى هذه القصائد ، وكان يصعب بالشكل المبرور
وقد ضمت هذه القصائد مجموعة الأولى : الناس في
بلاوي . هذه المجموعة التي اعتبرها بجانب «أحلام
الفارس القديم» و«مأساة الحلاج» أعمال صلاح عبد
الصبور شعرية ، هذه الكتب الشعرية الثلاثة على
مراحل كبرى في تطور شعره وتطور أدائه الفنية .
وأذكر . بها أذكر . أنني عندما كنت قد كتبت
قصيدتي «غلاب الحلاج» وشربتها ، كان صلاح قد
شرح في التو كتابه مسرحية الشعرية «مأساة الحلاج»
وقد تبادلنا بعض المصادر القديمة والحديثة التي تتصل
بالحلاج وشعره وأخباره

• عندما بدأ التيار التجديدي في الشعر العربي على
يدى البياتي والسياب وفاروق . كان صلاح عبد
الصبور يحلو قريبا نفس الخطوات في مصر فهل
تعتبر صلاح عبد الصبور جزءا من هذه الحركة
التجديدية التي شاركت أنت فيها بتعصب كبير ؟

(١) هذه الأشعار وغيرها من القصائد التي ترجمها أحمد كريمة - مسجد طرميا إلى القديس عز قريب (الشعر)

عندما بدأ ، الباب ونازك وأنا . كانت محاولتنا التجديدية تصمد أول ما تعتمد على الشعر العربي القديم والحديث . ومشكل خاص مرحلة «أبولو» والشأن وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي وإلياس أبو شبكة وغيرهم . بجانب اطلاعنا على الأدب والشعر الأوروبي مترجماً أو مكتوباً بلفظه الأصلية . ثم بين هذه المروافد لم نلبث أن امتدت فشمكت الوطن العربي . أي أن رواد الشعر العربي المعاصر لم يظهروا في مرحلة واحدة . بل ظهروا في مراحل متعاقبة . ولكن هذه المراحل لم نلبث (هكذا) أن انضم بعضها إلى بعض كما تنضم الموجة إلى أنفاسها ولا تريد في هذه المعجالة أن تكون حركة التجديد إلى شاعر واحد أو إلى قطر عربي معين . لأنني أعتقد أن التجديد الحقيقي يقوم به شعب يتحرك بأسره . ونقطة تولد بأسرها . وما الشعراء إلا مرآة هذه الولادة الحية وكان صلاح عبد الصبور أحد فرسان هذا التجديد وقد أسهم هو والشاعر أحمد عبد المطلب حجازي - بعده بفنيل - وسراهما مساهمة لا يسهان بها في تجديد الشعر العربي ، لا في مصر وحدها بل في الوطن العربي كله

بعد هذه المرحلة الطويلة التي سار فيها صلاح عبد الصبور على درب الشعر الصعب ، ما رأى الياني في هذه الرحلة شعراً ، أي ما رأى الياني في إنجاز صلاح عبد الصبور الشعري ؟

- إن صلاح عبد الصبور لم يمت ، بل رحل . والرحيل يعني أنه قد نحس الزمان والمكان لكي يولد من جديد في زمان ومكان آخرين . وبدأ مهمة الشعرية ثابتة . وهذا فأنا أجدد حاضرنا حضوراً قريباً ولا أنسى بأنه قد رحل هنا ، لأن الرحيل بمصاحبه العادي يعني الموت الياني . وولادة الشاعر الحقيقي تبدأ بعد موته . لأن حوار الحيين والأعداء يتقاطر ، ولا يبقى إلا الشاعر وحده في المحومة ، ويقاوزه في المحومة وحده يعني ولادته من جديد . ذلك لأن الأصدقاء والأعداء قد يتكلمون أحياناً حالة حل هذا الشاعر أو ذاك في حياته ، يصبح من الصعوبة اختراقها عن طريق النقد ، وهذا فإن الشعر الحقيقي والنقد الحقيقي ، يبدأان بعد رحيل الشاعر . وصلاح عبد الصبور من الذين سيفنون ، وسيبقى النقد الأدبي يتابع في رحلتهم القاصصة الطويلة .

أذكر أنني كثيراً ما قرأت وصفت في المناقشات عن تأثير صلاح عبد الصبور بكتابات ت . إس . إليوت . وقد لار جدل كثير حول هذه المسألة . بل إن بعضهم اتهمه أحياناً بسرقة أو صياغة لشعر إليوت . فما رأى الياني كشاعر في هذه المسألة ؟

- أعتقد أن الشعر العربي حقق إنجازات رائعة ، وأنا ضد عدة انخراجات ، وضد الذين يحاولون أن يسبوا أية عبقرية أو أي إنجاز ثقافي عربي إلى أوروبا ،

ونشالمة في حكاية تأثير صلاح عبد الصبور باليوت أثرهما رهبا كاملاً ولو أردنا أن نتبع حسن هذا الأسلوب قلنا مثلاً عن الكوميديا الإلهية لدانتي أو عبقرية دانتي ليست هي التي صنعتها وإنما جاءت من اطلاع على قصة الإسراء والمخرج وكتابات ابن عربي . وإن محور إلز لأراجون مسندة من الشعر العربي . وهكذا الأمر . واعتقد أن الشعراء نشأ موجات البحر . حيث نصر كل موجة شعر أئنها . وهكذا الأمر . أما لبائعه واليوتل بالتأثير والتأثر فذلك حكاية عملة . مثلاً هناك تشبه بين سيرة حياة صلاح وعصيره المتراجع وبطل «جريمة قتل في الكاتدرائية» لآنيوت . هذا التشابه يكاد يكون متقدماً . فلماذا لا نقول إن إليوت قد تأثر سيرة حياة صلاح ؟

هل ملازت عند هذا الرأي على الرغم من أنك في هذه الأيام تقرأ كتاب الدكتور صلاح فضل عن تأثير قصة الإسراء والمخرج في كوميديا دانتي ؟

- «علمي الدكتور صلاح فضل - وهو كتاب عظيم - يدل على أن دانتي قد قبل مثلاً حريفاً بعض مشاهد [كتاب في الكوميديا] من قصة الإسراء والمخرج . وإن كاتبها لا يعني أن دانتي مجرد من العبقرية . لقد تأثر بالكتابات الإسلامية . وحدثه عبرته إلى عمل عظيم هو الكوميديا الإلهية . ولكن عندما نملك كلمة أو جملة تشابه مع كلمة أو جملة شاعر آخر ، فليس هذا معناه أن الشاعر قد تأثر أو نقل . وإلا لماذا نقول عن قصة «أويوب» التي تعاقب على كتابتها كتاب في مختلف العصور ، والتي هي عند دانتي تكاد أن تكون مثلاً لحياه «إخناويو» ؟ إليوت صمد قد تأثر بثقافات الشرق . وبشكل خاص الثقافات الهندية والصينية . وكذلك الثقافة الإمبريقية والرومانية وغيرها . لكن هذا التأثير لا يعني أنه قد نقل هذه الثقافات وإن كان قد التمس أحياناً ونشأ إلى هذا الانقباس أو لم يشعر . لماذا يعتبر إليوت هو المعرفى وصلاح عبد الصبور مجرداً من كل شيء ؟ فإذا اعتبر العرب وفناده أن إليوت كان شاعراً عظيماً فتحت أيضاً يعتبر صلاح عبد الصبور شاعراً عظيماً . إن حكاية التأثير والتأثر هذه جاءت ليلاً على أيدي بعض مستندنا الذين درسوا في أوروبا وهم يحاولون التأكيد على هذه الظاهرة . ظاهرة التأثير في الأدب العربي . وهذه ظاهرة مبررة في أغلب الرسائل الجامعية . خاصة رسائل الذين درسوا في الغرب . ولعل مرد هذا إلى عمدة المخرجات . أو لإحصاء نزعات الأساتذة الذين يشجعون على هذه الرسائل ودرءاء عزوزهم القومي إذا كتب أوروبا دلت يوم مرور النكون فإن شعرها لم يكن محور النكون على الإطلاق

صلاح عبد الصبور يوصفه شاعراً كبيراً ورائداً من رواد التجديد . هل ترى تأثيراً لشعره على الأجيال التي جاءت من بعده ؟

الشعراء الذين هم رؤية خاصة . ومصنوعون وأسلوب متميز . من الصعوبة تمكان التأثير بهم . وسبب ذلك أن الشاعر الآخر - لكي يتأثر - عليه أن يخيا حسن حيوانه . أما الكتابات الشعرية التي تعتمد على سحر اللغة ، وعلى الزخرفة والمخسة والمزكيب الشعرية الضامصة . من السهولة جداً تقليدها . هذا فإن تأثير صلاح عبد الصبور أمر صعب . وهذا لا يعني أنه ليس اسناداً للشعراء الذين جاءوا بعده . ولكنه أثر فيهم ثقافياً وبدياً . لأنه فتح لهم نافذة النور على صريق مظلم . وهذا هو التأثير الحقيقي . إن رؤياه ورؤيته التي حملت الحبيد كان لها أثر كبير في فتح النوافذ للوصدة . والانتقال من مرحلة شعرية إلى أخرى . إن الشعر الذي يعتمد على التجربة الوجودية يستخدم لغة التجربة الخاصة بها . هذا في الصعوبة يمكن تقليد لغة التجربة الشعرية . لكن الشعر الذي أنشأنا إليه يمكن تقليده . لأن لغته - وإن كانت تعتمد على التهمة والسحر والقصاية - ليست لغة خاصة بتجربة معينة . بل إنها لغة مصمولة ومتفاعة

أذكر في السنوات الأخيرة أي الظبت بالراحل صلاح عبد الصبور بعد عودته من مهرجان المنفى الذي عقد في بغداد ، وكان وقتها يعمل مستشاراً بشاردة مصر بالفتة ، فسأله عن آخر أشعاره فقال . يبدو أن الشعر قد بدأ يستعصى عليّ فهل قوله هذا كان يعني في ذلك الوقت ترققه عن الكتابة الشعرية ، أي لضرب شعر صلاح عبد الصبور ؟

- كان ضلاً في مهرجان المنفى يشعر بعنق سديد وإن لم يصحح عن ذلك ، ويأخ في بعض هذه التوجسات . وكان يشعر بعامل الزمن ، وكان كمن هو في صياق مع الزمن ، أو مع شيء ما لم أنبئه في ذلك الوقت . وعندما يلقي بأ رحبته لم أصدق الأمر . لأن رحيله مبكر . وقلمه المشر كان ليلاً أن يجدد بالزاد الشعري لسوات طريفة مقبلة ، فاسار إلى تنفذ في أعمال الشاعر وتسبب له الضجيج والأرق في حلالة عالية وصحة . الكتابة وحدها لا تعني شيئاً . وهناك كتبه من النظامي والمشاغرين الذين يكتبون في كل يوم ديواناً جديداً . وصلاح عبد الصبور لم يكن صمد . بل كان شاعراً حياً . وكان صمته وقلمه وفراخ يديه ألساناً . علامة عامة كي قلب ، ودير حاصنة في حس الوقت . ولكن المعاصره إذ كانت قد امتلئت شجرة حياته . فإن شجرته قد استقرت في كل أرض وكل مكان . وعندما أستمع الآن لقراءة بعض أشعاره ، أشعر بصمته وقلمه وبعض كتاباته المبهمة التي كانت تتراجع على شتمته قبل أن تقصرهما . ونمل محاولة قهر الشاعر التي يحدث عنها صلاح عبد الصبور كانت إحدى الصواعق التي أصابته قبل الأوان الشاعر مادام حيا فهو مشروع ووعد في هذا العام

ولهذا فإن الفلق يشبه صلاة الاستسقاء التي كان يقوم بها الفصحاء والملاحون في الريف العربي عندما تجس السماء مطرها ورعدها وبردها . وقد كان شعره يحمل رؤية الإنسان المصري ، وإنك تستطيع أن تخبره من بين كل القصائد ، فيه وزج وخشوع ، ورؤية الإنسان المصري العربي دائم

الرجل المبكر والحاجي يجعلنا نتأمل عن ظاهرة الموت في شعر صلاح عبد الصبور ، فهل يرى

الأستاذ الياني دلائل على هذا الرجول في شعره ؟
- لا يمكن الشعور بالموت ميتافيزيقيا دون المرور بتجربة الموت الوجودي . ولا أدري مدى ما حقق صلاح عبد الصبور من جدلية بين مفهوم الموت هدير ، وأترك هذه القضية للنقاد ، ولكن هذا لا يمنع من القول إن الموت الذي هو صو الحياة ، كان ملازما لشعر صلاح عبد الصبور في معظم شعره الموت الذي يولد مع الإنسان وينمو معه ويشب

ويكبر ويشيخ ثم يرفع ظفر وحيله وأظفـل تردد قوله :

« هذا زمن الحق الصالح
لا يعرف فيه مفعول من قاتله ومي قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحس رأسك
فتحس رأسك »

كنايس في الألف

□ بدرالديب

لا أظن أنني أستطيع الآن أن أحمل نفسي على أن أكتب دراسة عن شعر صلاح عبد الصبور ، لأنني استخدم هذا الفعل البهيم كان ، ليس الموت هو المرحب أو المهيأ ، ولكن - كما قلت لأولئك الصغرة من الكرام حوله ، الذين كانوا بالكنايس المهيأ هو الكلمة التي لم تزل ، وأنه لن يسمح ما تقول .
لاشك أن هناك قصائد وأبيات ، بل وأعمالا في أدبياته عندما تلتفت هذا الصمت للزمن . وأن لغات كثيرة كانت تتكون في هذا البدن عندما غشي بأسراره .

الكتاب جيد ؟ أم سيكتم عن موضوع الأسرار وابن هو من هذه النفس ؟ وما حومه وجماعته ؟ أم سكر في الصمت الذي كان يصمد به ، أو يصرخه على صه . أو يسير فيه ملزما ؟

بني لم أجد بالنادر على أن أصبح شعر صلاح المتكامل في تاريخ الأدب العربي . فقد تعدد هذا الشكل وحده الأخرى . وسيطرون يتألمون حدوده كما تطور شعرا العربي في الوطن كله فالطريق الذي شقه صلاح أصبح متكاملا لأنه ولغة ومسلوبة صحيحة على أجيال شعراء النصفه خلال القرن القادم صلاح بشعره ابن قوما هذا وبشكله . وحلوه جديدة نبي عظمي هي الشبهة عن الشعر حدث وما لبث اعتقد أن ما يدس به صلاح لرواد الشعر الحديث من قبله قليل . فصلاح وحده هو الذي وضع النعم التي حسب شعر حسب تمكن لي مصر . بل أنني حسب إمكانية تحديث شعر مناعة هو الذي حصل حديثا برومي وشعره نزيه وانهات النكر والادب لأحس . ويعبر بوجوده الفاعل ع . وهذه - حصل كل هذا تمكن

بصطرح مع شيء لم يكتمل بعد وما أكرم ما عبر صلاح نفسه عن هذا الصراع مع شعره إذا حسب عنه . أو هذا الاحتفاء الذي يمنحه جسيما - غير وهو - إذا جاءه الشعر في موكبه

ما أشد مذاجة ما تقول الآن من كلمات عن شعر صلاح . في عام ١٩٥٦ عندما كان الخامس في بلاده . قد اكتمل وجميع وضع للنشر ، ظلت أكثر من شهرين متواليين أقرئه وأعبد قراءته ، وأسجله بصوتي وصوته ، قبل أن أستطيع أن أخاط كلمة عنه .
والآن بعد هذه السنوات الطوال وهذا الإرث الذي تركه - ماذا تفعل لكي تكتب ؟

إن الله اسأل الأكاديمية ختاج إلى رسم . وار دعه على أحسن . وأن لا املك الآن شئ من هذا وهناك حسب يعصف بالنفس أمام غياهب الذي اعلى تيم على ما هو من شعره . لقد أصبح هذا الإرث متكامل فصح لم يكن له من قبل . وسمح لشعره بد منه جهنم حويلا لا يكاد يتجلى

قد ذكر أن تقول الآن ؟ عن محفل ع
كنايس التي سرت بها . ما هي ؟ وأي سراب كان

في آخر دواوينه الشعرية كان صلاح يستشرف شعره وفلسفته آفاقا جديدة . والكلمات الأخيرة في الديوان كانت تتحدث بظلمة للشكل . أطلق عليه وصف « غير بدات » . متشبا مع نظريته النقدية التي حاول أن يحرص في « حياي في الشعر » والحديث عن « التشكيل » ومناه عنه ليس هو بالقسط ما أريد أن أسير به الآن . ولكني أشير إلى هذا المصير المهر الذي ضمه معه . والذي كان بها أعتد .
سبحر النكتة من شعره

بحرينه ؟

يارب ! يارب !
اسقيني حتى إذا ما مشيت
كاسف في موطئ أسراي
لزمي الصمت . وهذا أنا
أعصر محرقا بأسراي

يا ابسا اغض عقوقا يشوق إليه . وإلى ما كان سيصدر عنه كان بينا دائما - وما أكثر من سيمولون ديث - هذا الاعتدال المتبادل - من جاني لأني حساسه أن يقرأ في الحديث . ومن جابه لأنه كان دائما

ومناخ للجميع سمر

وصلاح هو الذي حل مشكله وحده الفصيدة .
وبل نصبه وحده الموضوع إلى حبيب الوجود
والإيجاد . وبذلك ارتفع مالفصيدة العربية إلى مرتبة
العمل الفني بوجوده بصاح . وهذا الإجاز الكبير قد
تجد له علامات أو سمات أو جزئيات من التفتت في
شعر الزوائد الأحرار . ولكنه هذه قد اكتمل و
واضح لنا

وبكر حياة صلاح . هذه السمات التي عاشها
يعود الشعر (فهذه حياته) . قد لاحظنا هذا السراج
الناسي من واقعنا العربي الاجتماعي والاقتصادي
وناسي . وعلى عكس غيره من الشعراء الحديثين .
بل الكتاب والمفكرين . لم يرد لهذا أن يسكر وجوده
هذا السراج أو أن يتعب ويخرج عنه . وقد يرى البعض
في هذا القول قدما من التجريب أو استسلاما .
ولكني أراه . وكان هو أيضا يراه . تجربة ضرورية في
الصدق مع النفس . والصدق كان هو المصطفى الخفيف
لتجربة عند صلاح . وهذا طبع أساسي وضرب
لهم صلاح عبد الصبور وتقديره بجماله . لقد قبل
صلاح حدود وضع الفكر في عظمته . وقرر ألا
ينطق عن وصف هذا الوضع ومشالته . لما اكتمل ما
حدث في شعره من تلك الصورة المقروضة على الفكر
والشاعر بين القول والفعل . وكما سجد المرء أن يصور
ما كان يمكن أن يكون فيه شعر صلاح لو أنه اتبع له
أن يبا في سجة الطرية وتصدق الكامل . إن معنى
الواقع يسر من مشربة الشاعر أو المفكر . فتبؤيته
مقصوده عن التوبة به وحديد أبعاد ضروره . ولقد
ظل هذا الواقع يرنح على نفس صلاح وعلى شعره .
وظل هو يمس رؤيته لواقع آخر والمعرفة أخرى
صباح صلاح

فوس عرفته روعي بعد فوات الأزمان
بعد أن انطد اللهم بسلامات الحكمة والحزن
وأرعى سر المطلق الكافي في لغة الطير
وتصلب جسمي في نابوت المعادة والحرف
بعد أن احترقت أو كادت سجة عسرى
إذا رمت الأيام وماد جبال في شعري
فوس عرفته روعي بعد فوات الأزمان

هذه المقولات الموحدة في الايات . واحدة
واحدة . كانت دائما مقرونة . بصطرح معها صلاح
كما بصطرح عن جميعا . وبذلك أصبح شاعرا
صلاوات الحكمة . هي المعرفة عبر المودية وغير
المعانيه . والحرف هو صدى النفس الذي لا يمكن أن
تصوره صبا . لأنه لا يهوى ولا يستحدث . وهذا
النفس الكافي . وتصلب الجسم في نابوت المعادة .
والحرف كلها معات اليومية التي لم يستطيع أن
يخلص منها عوالم سواب حباب . وله طلقا . مثله .
علم دائما بهذا النوع في التاريخ وجمعها . الذي

نكر أن عارس فيه وأن نقره . ان الجسم البشري . لم
خلق إلا كي يعان معجونه . في يبقاع الرقص
الفرحان .

هذا الإسار الذي فرضه وبقره الواقع على
الشعر وحل الفكر . وليس الآن مجال الحديث عنه أو
عن أسباب وجوده . هو الذي حدد في شعر صلاح .
كما حدد في كل محاولات الفن الحديثة في وطننا
العربي . شكل التعبير . وهو الذي حدد ما استطعت
أن أحققه في الدراما الشعرية .

وشكل التعبير . وهو الذي يسميه صلاح
« التشكيل » . قد يحتاج إلى دراسة تفصيلية لا بد أن
يكون هناك من بين قاعدنا من تفرغ لها أو سوف يفعل
ذلك . ولكنه . كما استطعت أن ألهه . وفي حدود
قدرتي الحالية على التعبير والصياغة . هو وصف محاولة
إيجاد الموضوع . على أرضية مرسوفة . وبين الموضوع
الذي هو الشعر الخالص . والأرضية . التي هي
« رواية الواقع » . تشكل عند صلاح الفصيدة بل
الدراما أيضا في كل فصيدة . وفي كل دراما هناك
هذا التركيب الذي يكاد أن يكون مستمدا من
ملاحنا الشعرية . وإن اعتمد على حسن تشكيل
مستمد من تجربة الصور التشكيلية . وأكد أظن أن
صلاح كثر ينظر إلى اللحظة الشعرية الشعبية وهو
يشكل الفصيدة . في نفسه كأنه « الراوي » . يمكن
المقصية . ويضرب الرابطة . ويصف الواقع . كما
يخرج صوت البطل . للموضوع وكلماته المباشرة بعد
ذلك . كانت هذه هي طريقة الوصول إلى الصدى
والطرية للتأثير . دون أن يصل لحظة عن إسار
الواقع والحدود التاريخية المعقدة . في هذا الإطار .
كان الصراع دائما موصوفا . وكانت اللامانة مائلة
وحاصرة . يسى تذكر هنا مجموعة كبيرة من
التصايد . مثل السلام . ولذلك لك . وأقول لكم .
وأجلام الفارس القديم . وسكاية الملقى الحزين . كما
أذكر بلورية هذا الشكل ووضوحه في الحلج . وفي
« مسافر ليل » حل المصوح . بل في « الأخيرة
تنظر » .

إلى تجربتي غزوي . وإسار هذا الحزن . على أن
أعير عن هذا الخدس التقدي وكانه أنين قلب كان
يتنظر للتقبل والتفاد من الشعر . الذي يمتن فيه
الراوي هاتيا . ليقي للموضوع وحده مجردا كاملا .
فهل كان هذا ممكنا ؟ وهل كان صلاح يريد ذلك ؟
أما إنه كان يريد ذلك ويعلم فيه . فكل حيوان
« الإبحار في الذاكرة » . آخر المتواوين . دليل على
ذلك . وقد يكنى هنا أن تشير إلى « الموت يسيها » .
« وإسجال الفصيدة » . « والتجربيات » .

أما إن هذا كان ممكنا . فقد كان هو نفسه يعرف
أنه كان ما يزال مستحيلا .

لكن ما تشبه الصحف اليومية والمجلات

بهاء التاريخ
لا يهر عكس الألفاظ
ولسقط مختارا في التكرار

وهذا التناقض الواضح بين كل الأمر « اسقط »
والحال الوجودية ومختلوا . هو بمثابة مؤشر للبوصله
الحبويه التي حكمت الطريق الذي اختاره صلاح
وهو لم يحرم اختيارا شعريا فقط . ولكنه هذا الموت
الذي اختاره . يقرر أنه كان اختيارا حيويا . اختيار
حياة وسلوك .

ولست أدري الآن ما الاستعدادات ؟ أو
التأثيرات . أو الطريقة المناسبة . التي وجهت صلاح
إلى هذا الاختيار . وهل أوصته إلى هذا مفهومه
للحب أم للصدق أم للكلية . أم هو العجز عن تغير
واقع لا يمكن أن يتغير . متعبا للقرار الذي المطروح
عند بدء أجيال البشرية . المديح الطغص للذات .
عندما كان البطل القديم يطف أمام الجلب وأمام سر
الوجود من جديد . يمثل الموت عندئذ ويرتكية .
لنحيا الأرض . وعندما وضع المسيح في تاريخ
البشرية نصه الصلب من أجل الخلاص عن طريق
العبه . وعندما يختار هذا الطغص بعض اسرجين
الوجوديين (البشير) ليقدموا فكرة الخلاص الجديدة
وجود استعادة الاتصال . في كل هذه الأحوال .
كان البطل الشاعر يقدم حل ارتكاب الموت مختارا
حامدا مريدا . لأنه قام للفصيدة . ولغة القدرة على
التعبير . والحدود الأعلى المطروح للمساكاة
والقدوة

قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربانك للبحر الغضبان
قدم قربان ..

هذا القربان كان يقدم في كل فصيدة تقريبا .
وفي كل عمل مسرحي . ولست أعرف الآن ماد
أضل هنا من آيات وماذا أترك . ولكن المتابعة المتأنية
تستطيع أن تلم بطبيعة الطغص الذي يتم بالحلب .
وبالكلمة وبالشعر . وبتمام الحب والمعرفة . إنه أحيانا
محر وأحيانا غياب موسيقى . وأحيانا استسلام . ولكنه
دائما موت حقيق . يترك للأخريين أن يصوروا البطل
في اللحظ . بعد أن صا عن نفسه « ثوب الزهو
المزعوم » . وتهاوى غريباتها . وبكى شجاعا
يستمرحكم .

هل تدعوني وحدي ؟
وكماكم أني ملمت
أن تصفوني في لحدي

إلى هذا الحد اختار . ترجع كل إشارات
انصيب « اشرب » الشعر والموت في شعر صلاح . ولقد
لاحظت لأول مرة . وأنا أعاد قراءه « نبوءات »
عرب مسرحيين كما يسمى مسرح العشب . أنه يهوى

هذا طهارة القدرات ومتابعة التأثيرات ، وهما مسرحية
« قصة حليمة الخويان » لإدوارد إلي (١٩٥٩)
ومسرحية يوجين أوسكو ، « أميد » (١٩٥٤)

وأقول أولئك الذين يمجِّمون الإسلام بالتأثير إلى
« مسافر ليل » ، « قصيدة حكاية المفقود الخزين » على
وجه الخصوص . وليست الإشارة هنا بالطبع إلى
حبكة الأعمال أو القصة ، ولكن إلى الدور المركزي
لطقس القرابين والتضحية بالذات الذي هو محور
رئيسي في معظم أعمال صلاح المسرحية والذي هو
الموصوم الذي تسلك إليه معظم قصائده الكبيرة .

ولست ممن يجهلون أن يسبوا صلاح إلى التوجدية
أو إلى مسرح الميث ، الذي هو تشكل من
تشكلاتها ، فالواقع أن صلاح قد صنع لنفسه موضعه
الروحي - ولا أقول الفلسفي - بنفسه . ومن دواء
طزاده « المظنون بالنسب » الخمسة ، التي هي حواسه ،
كما صنع طريقة للمعرفة والمحب والموت أيضا . فهو
ليس ابن مدرسة فلسفية أو فكرية ، ولكنه ابن وطن
ودولت ، وفي هذا عظمت الحقيقة ، وعالمية التي
حققتها لنا

أبلى أن أحسن جنب صحابي الشعراء
في شفي البلدان
وأنا لست بـ « بخلان »
أبلى أن أبحث ، أتعاب باللفظ « بخلان »

عن وهج الشمس على الليل
وهج الأضواء الليل على الشيطان
عن قلب الحب بقلب الفتيات المحروقات
كما تلعب ربيع هبة بحقول الأرز المحروقة

إن هذا حقا هو ما كان يعبه وما يعبى أن يعبه
ولكن ! إنه « لظني » . « الشاعر » . ابن مصر .
وطنه « الحوارة » . و « البرج » و « الفهر »
الأسطوري . و « المهر للزيت المشهود » في حرب
المعراج إلى الله . إنه في الحقيقة - مها كانت
التأثيرات - لا يتسب إلا إليها . ولا يحس بقدرته
حتى يميل كل تأثير إلى شيء ما وبها مصر هي حبه
الذي يتسب إليه . وجسده هو مصر التي هي وجهه
مكعب بمحور المعجزة التي يعينها لمصر وللجسد

أبلى أن يعرف ظني
كيف يصير الرغبة لحظة صحر
وكأن الرغبة لحظة بحر

إذا لم يستطع أن يتحقق لمصر ما يريد فإن هذا
بمكسر « تأثر » على قدرته و أن يتحقق ما يريد
الجسد

والآن
هاتنا - لا تحت لولا الحمر ولا الخسوف
وأنا مغرب في أعاء الكون
مغرب هي جسمي الجسد

ومن هذا الطريق ، طريق الرغبة في مصر وفي
الجسد . وصل صلاح إلى تجربة القرابين ، وإلى
الفتح الطغوسي للذات ، وليس من طريق أي
تأثيرات أخرى . فالصوب والمسيح وبيت بلترينس
« الأنسب » « حبيب » « الموت »
« الإنسان خلق الموت » ككل هذه معان
وتأثيرات قد استحال عند في تجربته الشخصية
الحقيقية ، التي عبرنا - نحن المقاد - عن ليبيا كأمه
فوحشتنا بحقيقة ضبابه ، وبهذا الموت الذي اختاره
وسقط فيه مختارا مريدا

لقد أنقضى موت صلاح على جهل الظني ،
وعلى مدى عذبي عن البصر بالطريق الذي أحس
أكثر من مره أنه اختاره ، دون أن يؤمن به وأن
صنعه . كم من لذات دعا صلاح ربه .

أرفع هنا هذا الزمن الميت
المس علينا . لا تعبر هنا كأس الآلام
علمنا أن نتمرق بإزادتنا العمياء

ولم يعبر كأس الآلام . بل شرابه وشربناه معه
وها نحن أولاء نقع معه في هذا الناقص الذي لا
حل . هل أكمل صلاح أم أن من حبا أن نتنظر
وحى حرج للظن الصوري ، من الطريق الصيق
الذي تنبه . ومن الباب الذي أعقده بموته ؟
ألهم لرحمتنا وأظهر لنا وله !

صلاح عبدالصبور

حياتنا الثقافية الفكر.. والكلمة

كان حزن مصر على احتجابه من الأحزان القوية التي تتلجج من ضميرها القومي . ومن إدراكها
العميق لحس موت الأديب والفنان .

هو حزن الفجعة في شاعر من أعظم شعرائنا المحدثين ، وحزن الحسارة لاحتجاب شخصية لها في
حياتنا الثقافية إسهامات كبيرة . فهو من القلائد الذين جمعوا في تعادل عظيم بين عمق الفكر وتألق
الرجحان ، كما أنه استطاع في رحلة حياته أن يكتسب من الخبرات وأن يرتاد من الميادين ما كان كافيلا بأن
يبره للامعطلاع بمسؤوليات أخرى في مؤسساتنا الثقافية . ولعله من العناصر النادرة التي جمعت إلى رفاقه
الحس وقروح الاهتمامات الثقافية استارة في الفكر ووضعها في الرؤية وقادرة على سلامة الإدارة والتوجيه ،
وهي خصائص مشودة في ثقافة الضافين . فلا نجاح للإدارة الثقافية بالذات وحده . ولا بالإداري
المستغرق في بيروقراطية الشؤون الإدارية . وإنما هي تتطلب نوعية خاصة من الأفراد . ومراجعا يجمع بين هذا
وذاك . وقد كان هذا المزاج متحققا في صلاح عبد الصبور ، وكان الأمل معلوقا عليه في دفع حركة الحياة
الثقافية في مجالات أوسع من محال نشاطه في هيئة الكتاب التي فارقتها بطرق الحياة



المتقدمة ، مثل «فورة الأدب» و «تراجم شرقية وغربية»

«وقد كان وجود هؤلاء المفكرين يطرح سؤالاً ويجيب عنه في الوقت ذاته ، هذا السؤال هو : من سيج مصر . في تقديمها الحج الثوري أو الحج الإصلاحى ؟ أما هؤلاء المفكرون فقد أثبتوا بإجابهم أن أقصى ما يستطيع أن يصل إليه الحج الإصلاحى هو استقلال مفيد ، ودستور هو ثوب صمام ، واقتصاد منحل ، ومفكر لا يبع من الواقع ولكنه يبع من التوفيق بين الفكر الأوربي والمطروح الشخصى من استعاروا هذا الفكر» .

ثالث من مفكره ، وهو إحدى مقولاته الكبرى ، التى تشير إلى رسالة الفكر ومسئولية المثقف في إلقاء الضوء وتصويب الحكم وإثارة الطريق .

وهو حين لا يجد في فكر الأعيان بعته ينحدر إلى «فكر الطلبة» الذى كان مصطلحاً كاملاً رائداً له وحياً عليه . وإذا نظر في كتاب مصر الوطنى منذ أواخر القرن التاسع عشر يتكشف له دور الطلبة ومكرهم مناظراً قوياً لفكر الأعيان ، فهؤلاء يسمون مصطلحهم ، ويشتون وجودهم بين قوى الاحتلال والنصر ، وأولئك يتجهون تحت راية الوطنية وظل مناهلهم ، الأول مصطلح كامل في كتابه الوطنى

لتصالح عهد المصير لتحليل واقع ذكى هذه الظاهرة ، فهو يرى «أن المجتمعات التى تشجع فيها الأمة يكون الطلبة هم الطليعة الواحدة للخطوة ، التى تكاد تتخلص في الوقت ذاته من التبعية لمعوم الحياة والمضيق لارتباطها ، فتتفرغ بكل ما في نفوسها من حساسة وحملة لفضية الوطن» .

ويهتم الكتاب بالفكر الوطنى سياحته مع الفصير المصرى الحديث بقضايا نقدية صيغة الحدود والارتباط بقضية القومية ، ومشتغل مسار المصير المصرى فهو يدبى الدعوات الحادة إلى الاستمراب التى ظهرت في أثنى الصراعات الفكرية الثقافية ، ويرأها لونا من السخط على الواقع تحرقه عن مكانه الصحيح .

ومع إيمانه بأن حياتنا ينقصها «هذا العدد الصحى» الذى يشكل نورا إلى الأحسن وتجاوزا لواقع إلى محرم جديدة ، فإنه يفرك «أن مكائنا جبرائلا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا اميراث المرنى الذى كان زاهراً واقعياً واحتياجات عصره برما ما . وأن كل ما يكسبه من الاستغراب هو أن نسي مشية الغرب ولا يستطيع أن يخلد مشية العادوس» .

وإذا كانت الصورة لا تبدو باهرة حتى الآن كما يقول .. فإن «العناية على هذه الصورة ليست إلا عناية رائدة برما ، وأن السبب الرئيسى فيها هو هذه

النسبة الخاطئة من الأمة التى يعايشها . فإن نحو الأمية من مصر ليس شعاراً أو رقاً إحصائياً يشجع لنا الفصح محسب . ولكنه رجع للفتلاء عن محزون بشرى ضخم . حافل بالمواهب الفنية المتدفقة الى حال صدى الأمية وقضاؤها الشكيب دون انطلاقتها»

علقت بالصير المصرى الحديث في رحلته شوقب من اعراضات صدرت عن ظلم في دعوى التخریب ، وتعرضت لها قضيتان غريبتان - دعوة إلى التهجيات العامة ، استناداً إلى قضية اللاتينية وتعرضها إلى اللغات المخططة . ودعوة إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية

وهو يلجح بدعوة هذه الدعوة إلى العامة عند ولادة الطهطاوى في كتابه «نوار توبق الجليل» ، إذ يرى أن اللغة الدارجة التى يقع بها التهامم في المعاملات السائرة لا مانع أن يكون لها قواعد نصبتها ببنائها أهل الإقليم ونصف بها كتب المعارف العمومية والمصالح البلدية

ويتمسك بتصالح عهد المصير تميزاً لدعوة الطهطاوى واحتلالاً لدواعيها من سوء حال اللغة العربية في عصره . وظنه أن الكتابة العامة قد تسير لمرضى بين الناس وتشجع عادة القراءة التى لمعها بين الفرنسيين في أثنى إقامته في فرنسا .

ولكنه يشير بذلك إلى أن الطهطاوى سى خطوة حاملة يسي أن تسبق كل قراءة ، سواء أكانت بالعامة أم المصحى . وهى تعلم القراءة ذاتها

وهو يتصلى بعد ذلك للدعاة الآخرين ، عن ساقهم إلى هذه الدعوة حسن النية ، أو من التشرفى المين لا يستطيع الحكم على روايتهم ، ومجادلهم : «فنى عامة يريدون ؟ أمى عامة شال مصر أم جوبيا ؟ وكيف فعل بترائنا القرنى ؟ حل مترجمه إلى العامة ؟ وما هي قواعدنا وبلاغتنا ؟

ويعود فيؤكد أن هؤلاء الداعمين لم يخطروا إلى لب المشكلة وهو الأمية ، كما أنهم لم يخطروا إلى أن العربية النصحي ذاتها تتطور تطوراً محسوساً ، بحيث أصبحت وسيلة للإيهام ونقل المعارف الحديثة ، وأن المهد الذى قد يبدل في وصيح قواعد للعامة كتاب - إذا وجه وجهته للصحيحة - أن يجعل من العربية لغة عامة بين الناس

وي ختام الرحلة يصل الكاتب إلى الأمل برام مشرفاً من صفحة الحياة الثقافية المصرية بمكرها الفلى ، وأدبياً وسرحها وضاً ، وينظر إلى الحوائب الإيجابية في هذا كله فيقول : «إن للصيرة المصرية قد استطاعت أن توفق بين وراثتنا وساحرها ، وأن تخرج بين تراثنا وتأثرها ، وأن ما يفرم لما أشتد القروم هو مريد من الخطوات الدلتية على الطريق الصحيح»

تلك رحلته من أروع رحلاته . جلت وبنه لحياة الثقافية ومسيرته مع تشكل الصير الحديث ، وهى رؤية تم عن الفكر الوضاء والكلمة الموهب

ولكن الرؤية لتكتمل أبعادها في رحلته مع العلاج . وإذا كانت دعائلاً لعلاج ، التى ظهرت في عام ١٩٦٦ ونال عليها صلاح عهد المصير جائزة الدولة التشجيعية ، تعد - مع مسرحية «الفى مهران» لعهد الرحمن الشرقاوى - بداية جديدة لعودة المسرح إلى رحاب الشعر ومعالجة فيه ثورات ها متطلبات المسرحية الشعرية وأصولها ، فإن بناء هذه المسرحية وصياغتها ألتاحا للشعر أن يعبر عن فكره «بالكلمة الموهبة» . ومع ما أبدعه صلاح عهد المصير من مسرحيات شعرية نجحت فيها فهم الفنى المسرحى الشعرى ، واستوعبت تجارب جديدة مثل «مسار ليل» و «الأميرة تنظف» و «بيل وأختون» ، فسبى لأداة العلاج تلك القيمة الخاصة من حيث عبرها عن مجموعة من الأفكار المتصلة بقضايا الصراع ومفهوم العدل والخبرة

وإذا كانت أحداث المسرحية تدور في زمان يعود إلى ما يقرب من ألف عام ومائة فإن ما ضمنه فيها من أفكار وآراء ، وما أثيرها على لسان أبطالها من حوار ، إنما يرتبط بفهم وفصيا تتعلق بحقوق الإنسان

هو يبحث بكتباته على الشر فبواه مائلاً في «فكر الفراء» وجوع اخرى . وثالث رؤيته للظلم الاجتماعي ، يطفها على لسان علاج في حواره مع الشبل .

وتشجل رؤيته للحكم الصالح حين يفور

«إن الوالى للبلب الأمة
هل تصيح إلا بصلاحه ؟

فإذا ولهم لا تبسوا أن تصفوا حمر السلطة في
أكراب العدل

الوالى المبادل

فيس عن نور الله ينز بعضاً من لوجه

أما الوالى الظالم

فستار بحجب نور الله عن الناس

كى يخرخ تحت هيامته الشر

على أن الشاعر يبلغ الجلاء الفكرى في مفهومه

للعدل ، وتتردد في ثياب مسرحيته كلمات تم عن

موقفه

«ليس العدل ثراءً يطفه الأحياء عن المولى

أو شارة حكم تلحق باسم السطان .

إذا ولى الأمر

كهدته أو سيده

العدل موافق

العدل سؤال أبهى يطرح كل هنية

لإذا ألهمت الرد لشكل في كلمات أخرى

لقد عبر الشاعر عن فكره الإنساني والسياسي
بالكلمة ، فحين لا يرى في كلماته الفنان المبدع
وحده ، ولكننا نرى المفكر صاحب الرأي والموقف ،
وستطرح أن ترمم صورة من ملامح فكره الذي حرك
شعر حياته الثقافية بالكلمة

وكم كان صلاح عبد الصبور يمل من شأن
الكلمة ، يراها مور ودر ، جسدًا وسلاحًا ليس هو
القاتل

«أحبنا كلمة
فتركته يموت لكي تبقى الكلمات»

الذي يحسّ قلبه مشقة من أحكام الشرع :

«إن الكلمات إذا رفعت سيفًا
فهي السيف
والقاضي لا يفسد ، بل يصب ..
ميزان العدل
لا يحكم في أشباح ، بل أرواح
أطاعها الله
إلا أن ترقى في حق أو في إتصاف
الرائي والقاضي وميزان جهلان
للقدره والحق ..»

وقوله عنه سؤال آخر ، يعني وقد
العدل حوار لا يتوقف بين السلطان وسلطانه ،
ثم هو يؤكد في موضع آخر من المسرحية مع
آخر المفهوم العدل حين يرق بينه وبين القوة
«ميزان العدل وصفه ، لا يجمعان بك
واحدة ..»

ولعل الكلمات التي نقرأها في مشهد المحاكمة -
وهو من أروع ما في المسرحية - ينبئ عن موقفه
المفكر من معنى العدل ورسالة القضاء ، وليس
العدل مظاهر ، ولا براجمات من الكلام المحكم المبرك

عمر من الشعر

صلاح عبد الصبور

يونيو ١٩٦٣ - أغسطس ١٩٨١

صلاح وأنا من مواليد برج واحد في شهر واحد - القوم ٣ بطرد بيتنا أسرة فريدة ، فقد ولد في ٣ مايو
عام ٣١ ، وهو بذلك يكبرني من ثلاثة أعوام وثلاثة عشر يومًا فقط . ولكنه يكبرني شعرًا بثلاثة عشر عامًا
على الأقل . أما صحتنا فقد بدأت في التراجع الثالث لعام ٦٣

يا هم صلاح ! وأنا أعرفك وأعرف قدرتك ، لا أنزعج أني أعرفك وأعرف قدرتك حتى المعرفة ، لكني
مقرب منك كثيرًا . ولما ما يحدث الأهم حكايا : لما قلب الأسبان يميل دواء لقلب الأسبان ، والوجد
الغالي يمن دواء لوجد الغالي ، والوجه الماشق يسعد الوجه الماشق ، والصوت المبرور يدار عليه
الصوت المبرور

يجمعنا في أحوال الإنسان الحزن الكوي ، والاكتئاب الذي لننتهي إلى الإقرار بدعومته . والإطلال
على الدنيا وهو البهي للأنفوك لؤلؤ في هذا

يجمعنا في الشعر لفرقا ، وتلاقينا حول الجدة في توظيف الكلمة ، والظفرة في الصورة ، والوفرة في
التعبير . والتزعة للإدهاش ، وإحياء الفكرة ليعمل على الشعره بمرئيتها ، وثناء الأحرف فيها حين نوابها
وسا الكلمة إذا أحكم عرقلها الشاعر من طويز الحرف ، والوزن للمنى . والوزن للوزن . والوزن الموسيقي في
لأنفوك وفي غير لأنفوك من الكلمات .

يجمعنا الصبر عن الذات ، عن الأنا ، وأحيانًا نتحدث من خلال الشخص الثالث أو الثالث . أو من
خلال مشاهد في مقاعد النظارة

يجمعنا المعرفة الوافقة ب مفهوم «الشعر الحرف» . والبصيدة «الحبيدة» . وعناصر «التجديد» التي
عملها القصائد ، ومادية الذات في القصيدة ، وعناصر الدراما في موبويز القصيدة . وعناصر الموقف
الشعري في قصيدة المناجاة الدائبة

يجمعنا الإتيان على صمو إيديولوجية الشاعر على إيديولوجية السياسي . وانطلاقًا من هذا المفهوم لم
نسطر قصائدنا لأي اتجاه سياسي في مصر أو غيرها . وظل ولائنا للوطن ولبن الصبر

يجمعنا حب اللغات الأجنبية طلبًا للثقافة من مصدورها وبمعا الأول . وإزاء لحاسنا الموسيقية
ولطالما عقدنا لقارئة بين صويبات الكلمة الواحدة في الإنجليزية والفرنسية والألمانية . يجمعنا لرجائنا للقصائد
التي أعجبتنا من الشعر الأجسي والإنجليزي بشكل خاص . وكان ت اسم إليوت معنا صديقًا مقربًا . وجدنا
في موقفه الشعري - المؤسس على النظرة المدنية للحياة - بيتًا نحاورها في نطاق متول الشعراء الضيق

بدر توفيق

حيات - إس - إليوت وصلاح عبد الصبور
مشابهات ملحقة مثيرة للتأملات

١ - كلامهما كان الشئ الأول على الشر في
بعض كبريات دوره بالمعاصرة وتند

٢ - كلامها شاعر وكاتب مسرحي وقاعد ودارس
لغة وآداب ولغات الأجنبية وآدابها

٣ - كلامها حب للسفر والامتزاج الإنساني مع
الشر في البلاد البعيدة

٤ - أنفق كلاما في زواجه الأول - ومات عن
روجه الأب

٥ - كلامها كان القى الرسم المتبع الدافع
الصبت - والشاعر الرائد المحدث المستر - ورجل
الدولة الوقور المصري الذي يتحدث أدبيا باسم وضع
في كبريات التجمعات الثقافية في الجامعات والهيئات
الأجنبية

٦ - لكليهما خمس مسرحيات من الشعر المر
تشابه بها - طفلة في الكاتدرائية - مع - مملكة
احلام - التي رجعت إلى الإنجليزية بموا - طفلة في
بطانة - ولعل التشابه بين المسرحيتين هو الذي أوحى
إلى المترجم باطلاق هذا العنوان المشابه لعنوان
مسرحية إليوت

٧ - كلاما مارس مهنة التدريس والصحافة
الأدبية

٨ - كلامها أشهر وهو دون الثلاثين - في مطلع
حياته ثم استمر حتى نهاية حياته في الاصطلاح
بسلطنة الشعر - وبلغ ذروة شهرته الأدبية وهو في
الخمسين

٩ - لما نص المؤلف الشعرى لمؤسس على رؤية
هنية عميقة لغايات الحياة المادية في جوانبها من الروح
الإنسانية - التي تواسى للكروب - ونحفظ حق
الخبره - ونعاطف مع المظلوم - وندمع عن مقوماتها
العدى والعدوان

١٠ - لما نص المؤلف القسي الراعى بمحاناته
لاكتئاب والرهى والصمت الذى لا تعبه سوى
النساء

• • •

ويشدد إلى صلاح فنه في صناعة القصيدة الحرة
بدعائه الثلاث

١ - بدعائه في شكل قصائده المائة - من
الناس في بلادى - حتى - الاعجاز في الفاكورة -
منطل مدرسة والده معطاء إلى الامد

٢ - بدعائه في موسى القصيدة الحرة -
مستحيا - تصاعدا توالد الخيال - مساجات شعر
انفرد والعربية - إحكام تواصل الذيرة الفكرية في

علاقها الفكرية بالوجدان من بداية القصيدة حتى
نهايا

٣ - بدعائه في العلاقات الشعرية الطارئة التي
م تسمها الادب الشعرية من قبل - ولز سحر من
بعد

• • •

عرب عبرية صلاح شعرية في حث ملان
ونابند في حركة الشعر الخ على ماضيه في من
اعصده اخره - وتو لم يكن صلاح مدعا اصلا -
ساعت بدعائه الشعر اعيدى الاصلاح في حركة
الشعر المر - ولما استطاع وجه صلاح الشعرى للفرود
أن يؤكد ملاحظه الشخصيه - وفي هذا نكر دوافع
اجهاد الشاعر المبدع براءه شخصيه صلاح شعرية
ملايد مثل هذه المناصه الأدبية السامية من الفرود
بالمعرفة المثل - وتعلق الآل أكتشف جانبها من أسباب
فرعى للدراسات الادبية أحد عشر عاما - كان
صلاح في انتابا المصدق العطرف - والاب السعيد
القلوب - والشاعر المصنف الذى أحب الإضاء إليه بما
طمنت وقصم وجنت من صور الشعر في الشعر
والمرح والفيلم والرواية والتفقد حتى إذا طبع حب
موت الحياة القديس حداثا إلى انصم - والحب
فرانك الاجبية

ظل صلاح مستحيا كورة حياته الادبية منصرف
لباس الحياة للحركة الثقافية وللشعبي - ولا يكاد
موقع واحد من حياته الثقافية يغفل من لغة أدبية
وبسابة أقامها صلاح في صمت بسيط متواضع

لقد فحبه المختلفون معه والمتاهلون له - ولم
يختلف واحد منهم حول بله وكرمه وسماحه وترعه
وبياته - وامترجت فموجهم في موته يدمر اسره
وأصدائه وحبه

• • •

عارفا في صيف ١٩٦٣ عقب حردى من حرب
المر - في بيروت صبراميس القديم - وكان مثل
الكثيرين من الادباء والفكرين والمثاليين - ومهم د
لويس عوض - وكامل الشاوى رحمه الله - ومن
هؤلاء من اختلفوا فيما بعد حول موقف صلاح الشعرى
والوطن - في حين عاش مر حياته بلا عداء لاحد
سهم - معها لمواقفهم ودونهم

كعب صلاح في حياته الادبية منذ ذلك الحين
هو احيوا ثناء وإجابيا - وكان يدعو إلى قراءة ما
لكن من شعر أمام هذا التجميع التسميى نكوى
لم البث ان أصبحت إلى جميع صلاح عبد الصبور
الأكثة تركيزا في - الجمعية الأدبية المصرية - حيث
مرحب بأصدقائه المؤسس هذه الجمعية - ومهم د
أحمد كمال زكى - د - عز الدين إسماعيل - فاروق
خوشيد - عبد الرحمن فهمي - د - عبد الغفار

مكاوى - د - حتى نصار - د - عيد القادر الفط

مده الجمعية سمعت ندوة الأسبوعية معاه
مؤسسا الاصلاح في تشكيل وجدانها الثقافي لقد
جنت من مذوات ثلاثيا لاسيويه مدرسة شعر
سحر ودراية الاجناس الادبية - وامتد نشاطها إلى
إصدار عدد لا بأس به من الكتب المهمة

وعلى مرسل هذه المقدمة في نصرة الشعر الجديد
خاصة - والادب الجديد بعامة - حتى بعد توقف
الجمعية الادبية المصرية - جسد عن الشارع
لادى

في صيحه هؤلاء المرسل كان صلاح عبد الصبور
انك الشعر شعر يتحرك في حياته وإيمان ولعه - ولم
يكن في سوى الشعر المر من دواويه المصرية ولقد
سوى دواوين صلاح الثلاثة الأولى - ودواوين أحمد
حجازي - وعندما أحدثه ديوانى لاون وإيفاع
الأجراس القصيدة - في مطلع ١٩٦٥ انتقل إلى
بنياته الكبير باغنى ابداع - كماه اصناف إلى حاصر
مركته من اجل شعر سحر موهب وسلاها جديد

وفي ممره ناجي الثقافية - آند - في ١٥ مارس
١٩٦٥ - كان صلاح عبد الصبور ود - عز الدين
إسماعيل ود - أحمد كمال زكى والشاعر كان عاز
يتأشرون هذا الديوان - وهي مسألة شكلت دعوة قوية
في حياى الشعرية - هذه كتب اون موجهه إلى مع
جمهور الشعر - كما كانت دراسة د - عز الدين
إسماعيل عن هذه الديوان - نى شرب في حبه شعر
في نفس السهر - مستويه شعرية جديدة - عجب
خروجى من رجه التكوين - يضاف إلى هذا ما كان
محسى به د - أحمد كمال زكى من دراسة عمقالمدي
لشعره مجلة - الآداب - ابيرويه

بعد عرجه يونيو ١٩٦٧ - وتعدى من اجيش
وبدلى حشوات الدراسة - كان صلاح ملى في ديوان
الثاني «قيامه الرمس المفقود» - وكان بصحبة في هذه
المره من مرسل الجمعية لادبية المصرية الدكتور عبد
القادر الفط - حيث جرت اماسته في البرنامج الثانى
بالإداعه ١٩٦٨

وفي مطلع عام ١٩٨١ كان حل صيف الجمعية
لادبية المصرية انصويل مار - تند - سعه وإخلاص
نصرة الشعر المر - الذى لم بعد يقرأ الآن في الشارع
الشعرى سواء - هو - الجمعية الادباء - اشرك فاروق
خوشيد في مناقشة ديوانى الثالث «رماد العيون» -
كما ناقته د - عز الدين إسماعيل في «امسية لعاية» -
بالتفريرون اما الديوان هه فقد كان صلاح عبد
الصبور هو صاحب الفصل الأول في إصداره - وإن
شابت في هذا كل الشعراء الذين شذبههم ثورة صلاح
حركة الشعر المر - فصدت تبعا دواوين محمد ابو
صنة - وفهسي سنة - ومفرح كرم - وأحمد سويلم
وجميل عبد الرحمن - وأحمد عمر - وحسن

توفيق . ومهران السيد . وعز الدين المناصرة . وعمر
 بطيشة . ووفاء وجدي . وكالد صابر . وأنس داود .
 واحمد الخولي . وفوري حيدر . ومحمد الشحات .
 وفولاذ الأحر . وحسين علي . ومنظم هذه الأسماء
 من جيل السبعينات ، الذين فتح لهم صلاح مجلة
 الكاتب في تمام السابق لعمه إلى الحد
 والآن . على الشعراء المصدين من مدرسة الشعر
 الحر أن يخلصوا الرؤية صلاح . ويواصلوا السير بالعطا
 المحدث . والمشاركة البناءة ، والمهنية الصافية

شاملا في

مسرح جريج

□ سميير العصفوري

طالما تعذب بعض منا ، بمن أحبوا المسرح وجديتهم أمواجه ، فالتقوا بأنفسهم في لجتها .
 تعلينا كثيرا وعن نطمس أطواق النجاة المكفولة في ذلك الزمن البعيد ، والمنتملة في
 نصوص المسرحيات (المكتوبة شعرا) . حملتنا تلك الأطواق الشعرية زمنا ، لكننا هابنا معها
 الكثير قلنا هذا ونحن على الشاطئ الثالث من العمر ، بعد أن أدركنا أن المسرح يحتاج إلى طعم
 آخر . وإلى صبي آخر ، إذ أنه يواجه جمهورا آخر ، وهو ما آخرى

نحن لم نطرح مسرحيات الشعر البليغة هذه تعالينا عليها ، لما كنا نغزو ، وما كان لنا
 شاعر . بل كنا مجموعة من المثليين والمخرجين . لدينا شوق عارم معموم إلى أن نجد مادة جديدة
 تعبر عنا اليوم ، لا تلك المادة التي تستعيد لنا أنشواتنا وأحزانا قديمة . كان دورنا محصورا في
 الأداء القوي والحرق للمسرح . بصفتنا صناع مسرح . نقوم حياتهم الجديدة على تحقيق المسرح
 من مادة الصديق . لم نكن في حاجة لأن نحيا من جديد في تخليق المسرح من مادة المغالاة
 والمبالغة المسرحية . ومن هنا كانت المعاناة بين الفعل والقول . كنا نريد أن « نكون نحن » ، لا
 أن نكون مجرد « طرار في متميز وراسخ تكرر بدائنه »

صدم مروع يعانيه صديقنا الممثل القدي يؤدي شخصية قيس في رائعة شوقي (مهر ليل)

إنه يواجه كماً متاعلاً من الآيات الشعرية التي تحمل بلا شك قدراً عظيماً من وصف داتيه الشاعر حيال الشخصية... غنائية فارغة - بطول غنى - وتلاحم موسيقى، تنمى في جبال السمع كل طاقة الشعر، في داخل صديقنا الممثل. وعندما تمتد القصة... ويسمى راد صديقنا الممثل، أهي رادة الشعري والانعالي، والصورة المنمى التي يعانيها، بيتاً في استخدام، احتياطي، المصحة العبة - أهي أنه تمتد مع القصة، ملقبا إياها في نرم موسيقى تصنع بهاته سامية، وتؤثر فيهم من الخارج، في حين يظل داخله مشغولاً بهجوم وأشواق أخرى لا تتزوج مع ما ينطق به. لقد اكتشفت واكتشف صديقنا ممثل، قيس، أن ما بداخله «قلق» خاص، قلق الشعر المعاصر، لا يتوارى مع قلق «ابن للروح».

كان فتانا الممثل يلقى حافة من حالات الانقسام، هي ما ينطق به وما يؤمن به. فقد تعلم فتانا من حكاية فن المسرح أنه لابد من أن يتزامن فعله الداخلي وفعله الخارجي، لكنه - على الرغم من شرف المحاولة - كان يفتقد في الانقسام وينزع فيه، هي بساطة ما يأمل فيه ويشده، وضخامة الخلق الرابع من الآيات الشعرية.

فتانا لم يفرح ضميعة والصدق المجازي، وهو الحكيم ليهذب حل، الادعاء والمبالغة وتزييف الانفعالات. لقد أدرك فتانا أن أزمته ليس مرجعها إلى «الحرية» التي بينه وبين قيس، أهي المبدأ الزماني، ويسمى أيضاً «صبرية الحب» وعذابه الذي لا يطاق، لكنه أدرك أن الشاعر كان يسرق من كل مجامع الفن، حتى جعل من مجرد «هوى» ينمخ به لكي تصل كتاباته إلى الناس فيصنع الناس - للشاعر دائماً، حتى. على أنهم إذا صنفوا له مرة فوصفه «بولا» ليس أكثر.

احس فتانا الممثل أنه لابد أن يكتب عن أن يكون مجرد بوق أو راوية للشاعر، فقد ألقى عليه ومنه المعاصر مشروبات ومهوما، نثنته نقلة جديدة بوصفه شريك فعلي في عملية الخلق والإبداع.

ومن هنا أدرك فتانا أنه تمام قصائد شعرية، وأنه في حاحه في «ساده» أكثر تحقداً - سره من أعماقه. وعلا داته في يمينه، حادة تنقله يسومه وأفكاره وأشواق عصره إلى الآخرين الذين يشاركونه عصره. لقد طرح فتانا المصور حيا بالمسرح تلك خطوات الحياة، لأن القصائد الجديدة التي كان

مقرؤها أو يسميها تحمل في باطنها وفي إصاعتها الخبيثا ما جديدا وعميقا - يثير في داخله شعوراً يتحدى الخيال إلى الدراما

وعنى فتانا لو كان بالمسرح العربي شيء من هذا. فقد أورداد «عذاب» صديقنا الممثل عندما عانى «مقصود» عذابات حملت ومكثت. لقد عذبه كثيرا ألا يجد في شعر قومه مثل هذا - فتمتد وسأل داته «لماذا؟» وأدرك عند ذلك أن شاعرنا الذي يكتب للمسرح يبدو أنه لم يعرف الناس عن طريق «اللامسة» ولم يتفهم عن وعي - على الرغم من أن المسرح مرآة للحياة - مرآة تنعكس في حصوة شديدة وتحليل لشدة ما تصادفه في الزمن الماضي والزمن الحالى ون المستقبل أيضاً.

من هنا أعلن فتانا «الإصرار» عن تعاطي هذه القصائد الطوال، لأنه رفض باتياً أن يكون مشاركاً في «معرض لأبواق النخع المسرحية».

لقد أدرك فتانا أن مادة الشعر في المسرح ليست الخدمة الشعر بل الخدمة الدراما والشعور. الشعر ليس وسيطاً ثاقلاً، بل هو البداية والنهاية، هو موضوع الشكلية كاملة. لقد خضع الشاعر المعاصر، أو الأكثر معاصرة، لرقى جديد «موضوعي» هو فن المسرح للخدمة المستويات لم يعد الشعر في المسرح إذن قرى لمبالغة الأدبية. ومن هنا رفض فتانا الممثل تلك البساطة الشعرية المضمحلة الزائدة عن الحد في حجمها وفرواها وطورها. لقد وجه فتانا - عاشق للمسرح - وجهه نحو شاعره الجديد الذي ما عاد يخلق في بيده الخيال الشاع المذهب أحياناً ليصيد شخصيات مستحيلة، ومواقف مستحيلة، مجرد محبوبة وهم للمسرح. ألقى الشاعر الجديد رجلاً من غلر الناس، يذهب في الأسواق، وتلقح الشمس، ويغنيه السحر عفا عن الحق والحقيقة، عن القليل والمبالغة، عن الحرية.

شاعر قلبي، يأتي في زمن قلق ومضطرب، يأتي كي يهذب، وليتلقى كلمات الشعر الصادقة والصادقة معاً.

ألقى شاعرنا الجديد تحيط به شخصياته المتعددة. النظام وظلالهم، الحكاء وقيلباء، الشرقاء والزجاج ألقى وحوله جمهوره لم يأت وحده، بل ألقى في ركة الدنيا، أو ألقى في ركب الدنيا.

اجتذب فتانا عاشق للمسرح لشاعرنا الذي جاء بطرق أبواب للمسرح لكي يفتح فيه روحاً جديداً، لكي يصنع مسرحاً شعرياً جديداً، لا ذلك الأسير لصوروات. الشعر، بل ذلك المنسوج من الشعر سمحا جديداً سدها المماناة ولحمته الشوق إلى خلاص العقل والروح. إنه ذلك النسيج الذي يحصد جوهر

الحياة التي تحياها والتي الذي نعشقها، مندحين في وحدة واحدة. إنه يحس عن قرب جوهر الحياة وكل القصائد الحياتية التي تمتد من أول الحدث اليومي العابر إلى الحدث الكوني الأبدى. وهنا وجد فتانا الممثل هذه وسط هذه الدنيا الجديدة. لقد أمان الشاعر القادم إلى المسرح فتانا على الوصول إلى شاطئ الصديق والوعي في نفس الوقت. لقد حددت الرؤية - وم وضع الخط الفاصل بين مسرح الفصائل الشعرية ومسرح الشعر الخالص، بين مسرح الخيال ومسرح الواقع المستعبر، بين مسرح الإعجاب للمعكس لغزائه ومسرح المشاركة الفعالة، حيث الناس والمسرح كل لا يهجزاً.

كانت هذه بداية صلاح هذه الصور في ديب الأصابع والأصواء وهموم الحرفة المسرحية.

لقد أعطانا الكثير لأنه كان يندب الكثير، والكثير جدا.

- وعى شديد بالمسرح مع الفصحى على ناره الحارقة.

- وعى حقيق بالمعكر ومعدة تافهاته وتغيباته القاتلة.

الإيمان بالكلمة مسئولية وعظيمة وقدر.

- الإسهام في وضع ملامح وإشارات فوق بطاقة المسرح العربي الباحث دوماً عن هوية مجرمة. إنه لأن مسرح جريح، بل مسرح غيب.

الجيل الذي أعبى هو ذلك الجيل المسرحي الذي أبغضته سائر الأجيال المصرية، والذي حاصر بشو المسرح المصري الحديث في ظلها.

ليس موضوع المقالة دراسة نقدية مقدرة للمسرح الشعري بقدر ما هي تأملات (عاشق للمسرح).

تقريبه:

مقدرة أيا المرير الزاحل صلاح عبد الصبور إن القبرت أحرار لعقدك بحري للمجرح القاتل لمسرحنا العربي، وشكراً لزيادة الشعرى الذي ستميره منك.

تتميل بعد التنويه

قلبي أصعب من أن يسجل مرد هامض صاحب على ثراء عطائك، فاعفرك تعادلى على دها التعبير يا عزيز المعطاء.

تنويه بعد التتميل

أأمل أن يهد على فروع شجرة مسرحنا المصري مزيد من الشعراء، فهم صوبها العذب، ومزودها الصديق للدماء لجمع

مسئولية المثقف ومحنة الكلمة

□ سلامة أحمد سلامة

يصعب في كثير من الأحيان ان تفرخ الكلمة الصحفية ذات الطغمة السياسي تحت أي لون من ألوان الإبداع الفني . إذ تضيق طاقه الإبداع والخلق لها حتى لا تكاد تبرز . وإذا تصحح مهمة الكاتب ان يتناول بالتفصيل أو السرد وقائع محددة تصل بلوحات وظروف سياسية واجتماعية واقتصادية . على مستوى المثلي أو المثالي . يرتد الخيال عنها حسيًا كلما حاول ان يخلق عليها من عبء . غير ما يسمح به سلسل الأحداث . أو إجهادات الاستنتاج الذي لابد ان يورده المثل . وسنده شواهد التاريخ القريب أو البعيد . ومن هنا . فقد تبدو العلاقة شبه معصومة بين مجالات الإبداع الأدبي وما يجري على صفحات الصحف والمكتب من مقالات وأبحاث سياسية . اللهم إلا من حيث إن الإنتاج الأدبي . من شعر ورواية وقصة ورواية وفلك . يمثل واحدًا من روايات الحياة الفكرية والثقافية . التي تسهم . إلى جانب روايات أخرى . في تشكيل المناخ العام للمجتمع السياسي الواقع بكل تعاضلاته . والتي تؤثر في فكر الكاتب السياسي من حيث يشعر أو لا يشعر . وتكون جزءًا من علته الخلقية . وإذا كان النقد الأدبي يستخدم الأدب . شعرًا ورواية . مادة لأعمال الفكر والظفر . أو - بعبارة أخرى - إذا كان القمر والحر هما المادة التي يشتمل بها النافذ الأدبي . فإن نفس المادة تصبح أيضًا مادة للنقد السياسي . إذ يرى الكاتب السياسي فيها دلالات ورموز . تعكس أوضاعها السياسية والاجتماعية علية . تبعه على الفهم والروية والتحليل . واستباني الأحداث أو التنبؤ بها

السياسة الحديثة بهم . هل يتأثرون فيها فيتحولون أخطاء الرأي ومخاطره . أم يتأثرون بأفكارهم . أكتفاء بدوايمهم . ونقاء السرد البديعة واحدا . ويحتلون لإبداعهم من مجالات أخرى أكثر أنا وسلامة ؟ وهو يرى أن المثقف يتحمل مسئولية "خطأ" . فلا يسعى أن يشعنه عنه عن الناس وما حوله . ولا يسعى أن يظل الحكمة والفكرية ولما حل صاحبها . فهو له مجرد إنسان ذكي . مما يرغب درجته هذا الإنسان أو أن يكتب على من حوله بمنهج ومعيهم . على يجب ان نلزم إلى الناس . نصيح التمر ونسب عليه المناقد

إن كانت قيدا في أطراف
يلقى في يدي حب الخلد والصفاء
حتى لا يسبح نبيك كلني
فانا أحفوها . أحملها . يا شيخ
إن كانت شارة ذلة ومهانة
ومرا بهضج لنا جمعة ظر الروح
إن فقر لنا
فانا أحفوها . أحملها . يا شيخ
إن كانت صرا عسرجا من إيتنا
كي نجيب عن عبي الناس
فحجب عن عبي الله
فانا أحفوها . أحملها . يا شيخ

والذي لا شك فيه أن صلاح عبد الصبور قد قدم بذلك نموذجًا لما ينبغي أن يكون عليه الشاعر و الأديب وصرح قضية من وجهة نظرته كصاحب لم يترك صياغة النص ولا وقع المجتمع الذي يعيش فيه دون أن يقول كلمة . وهو مع ذلك لم يلوث نفسه بترويض القارئ الذي يتبدل عن الشاعر أو الكاتب الممدوح . حين يصطر - أحيانا أو سكره - إلى ان يصح منه في أكتاف المذمة السياسية أو الأهداف المحدودة لروية والقضية الأجل

وسألي هل اضاع صلاح عبد الصبور - شعره وإبداعه - في وعيت تفكرى شت جديد ؟
ياقول لك دون ان احصر تفكرى طويلا . إن صلاح عبد الصبور قد اضاع إلى وعي المحدود حبيبنا ماهر

أولها تناوئه الموضع لفكرة الصراع بين السلطة الرسمية والسلطة الفكرية في "مسألة الخلاص" . وهي مسرحية سياسية في المقام الأول - من حصة التي حدث كل وسائل القهر والإغواء والتفديد والتفكر التي لا يملك غير حركته . معرولة عن "الأصدقاء" ولاعبها والآتي . سرقة من وسائل التبرج والإثارة حتى حتى يعمد وق يحد هذا الصراع تسور عليه متعمق وموعدة من حد والمصراحت

هذه مقدمه ضرورية لتحديد مدى الإسهام الذي شارك به صلاح عبد الصبور - شعرا - في وعي المثقفين المصريين عامة . والمثقفين العرب عامة . وست اعرف صلاح عبد الصبور قد التزم في شعره بذهب سياسي معين . أو دافع عن نظرية سياسية معينة . أو وقف في حق نظام سياسي بيا كان . ولست اعرف أنه استخدم الكلمة مدحا أو هجاء . أو عجزا أو دحفا عن علامات سياسية معينة . كما فعل غيره من كبار الشعراء العرب . المعاصرين وغير المعاصرين

ويك صلاح عبد الصبور حمل في شعره وبين صياغة كنهاته . دحفا حارا مستبينا عن كل ما يحل به لأفكاره السياسية أو تدعيه . من احترام الكرامة الإنسانية وحرية . ومن إيمان بقدره الإنسان على ان يصح خلا يش فيه الصبر . ويسود فيه معنى التعادل والإعلاء والفساد

وقد وضع صلاح عبد الصبور هذه وشعره بذلك فوق مذاهب وبحريات السياسة . مستجورا . بدستك حدود الانسانية السياسية التي على التمدد موقف من التبرج التي تصطب بعبه التبرج . والتي عاظم بحول الأدب أو الشاعر من صاحب كنهه ومكره إلى ناجر كنهه بلا فكره

تأنيهاً إيمانه الشديد بمعجزة الكلمة . وهو إيمان يصل إلى حد التسلّم الذهني بالكلمة عمل . أو أن ما تأثيراً يبلغ درجة الفعل . فالكلمات تنقل . والكلمات تعي . والكلمة الصادقة تبيخ مخالفة حرك طاقات الفعل لدى الإنسان ، لأنها تروى من مع لا حسب شعوره المشاعر الكاسية . ولعل صلاح عهد العصور يعكس بذلك - دون أن يدري - دوره عصرها هذا في عالم الاتصالات السريعة . حيث تنقل الكلمة وتنون وتشكل وتتجدد في مع نهم ، أو هي تتجدد أولاً ثم تشكل ثم تتلون ثم تصبح كلمة

طائرة في لمح البصر . وهو قد يورس بالسو الأول من التعبير الذي يصيب الكلمة . في حين يؤكد التواضع للتأثير الخي من حولنا أن النسق الثاني هو الذي يجري هنا

ولعل هذه المشكلة الإنسانية هي اعوض ما يولده اصحاب الكلمة والشعراء منهم خاصة فالرؤية انشائية تصبح سراباً وتقصير ربح . مداس لا يرجع وحدانا عاماً . ولا تعكس مرادفاً في المصنع وهذه المروية انشائية إن كانت صادقة فإنها هي التي تفرق بين الشاعر والكاتب السياسي . فالكاتب

السياسي يد حيث سهى كلمة الشاعر . والشاعر يبدأ من نقطة لا يراها الكاتب السياسي في أعماق الوجدان العام لشعب أو لجماعة أو لامة

ومن هنا أيضاً تليق . أشعار صلاح عهد العصور و ذاء ومؤزاً بعتد بها في استشراف المستقبل . تستثير في وجدان ما تنعرج إليه شوقاً من حب لحرره والعدل . وتصحح في خفاء ما تظلم إليه من ايمان بكرامة الإنسان وقد نه على الارتقاء في مدارج تكبر الإنسان . عند الحدود المصونة من الصديق مع الناس ومع النفس

صلاح عهد العصور صوت عصرنا الشعري

فاروق شوشة

لبس الآن وقت الكتابة المتأنيبة عن شعر صلاح عهد العصور . ذلك أن حضوره الطاقى - كإنسان - ما يزال يملأ العين والقلب . ويطلق النفس بهامة ندية من الأسمى للوجع قليل . ويجعل من حضوره الشعري - وقد طلع عليه الموت جلال الدلالة وغلظ الإصباح - شيئاً يفكرنا . يثقل إلى أعماق الظلمة والناس . ويظنونه أشباح الذرف واللامبالاة . ويهبطوناً برغز قاطع صامع . هو وعز الحظيفة الخالدة . لتكشف بقاربه ومناقبه . ومصلحتهم من خلال كلاله لطيفة . وحزوه الطاهر . وعصوه الإنساني الملم

لكن ، ها نحن الآن نتجمع ، نعلم أجزائنا في مواجهة الحدث . ونكتب كل ديوان صلاح ، كل من خلال وحدته وخلوته وهواجسه . لنجد فيه العلاج الناجع الوحيد ، من الشعور بالفقد ، ويكتب كل ما شهادته ، شهادة على عصر من الشعر . كان صلاح وما يزال صوته وبصمه وانعاش بوصفته . يكتب من صلاح وهو أنصت ، لأنه في حقيقته الإنسانية والنية حورج عبا ، ملتهم بالنسج الخي قبا ، من خلال ريادة الفعده على الطريق ، واستمراره للفعل بأجاء المسنوبة . والمزاد التومير الذي يترك لكل من يحيى من بعده من الشعراء

* * *

كانت قصيدة يا مجي . يا مجي الاوحد ، بداية اكتشاف لشعر صلاح عهد العصور وتبته لصحنى من خلالها أناس عاشوا عصرى مضطجع مسكين ، مكسر القلب . مفصوم الظهر ، وشذو التمدد سببها بصيغة العصر في الحب ، من خلال

الصوت المهد يتلاق القزمان المبركان العليلان ، يواهبان الليل للوحش وطرب المبيطر . ويهربان من رعب العصر وأكاديه . ولا يجد كل منهما صاحبه - وما العاجزان - بشئ . حتى بأمل الحب في ظل الأيام المريضة . ومن بين ثابا القصيدة ، كانت تلتصع التفاصيل الصغيرة للتأثرة . المشابكة في دعاء وحيلة حشية . تتنظم النجم الأوحده والذوق على الباب القصوى إلى الركن الثاني وصدر الشباك الذي تمسحه أصابع الريح الشرقية . لتصح هذه التفاصيل والمفريات - في النهاية - وهج القصيدة لمصر والحبيبه ها ليس متاعاً للفتش . أو مقفى جملا يرمى غائه المني بالتحف والتعائس ، أو ملادا لشز الفريرة وشعارها القموى . لكنها صوت إنسان يردد في أرعاء التجربه وساحتها ، يلقى بصحة على صعب الحب . يواهبان معا مصعبها المشترك صوره العصر وصراوة الأيام . وسمران وبتقويان بالكلمه ، ويكتشفان آكدوية احد . ويمعان أن مصيرهم المختوم رحلة حب معتل

وجلسنا في الركن الثاني ، نحكى ما قد صنعته الأيهم
ونحا في ثابيتا مرج مظلول الأقدام
مرج حلاب كالأحلام
وفصير القصر
هل يصحلك يا مجي إنسان مفصوم الظهر
يا مجي
فتتأج ، ولتحنس ما نهقت أيام الليل
ولأن الأيهم مريضة
ولأن الليل الوحش يولد فيه الرعب
تعلل كلبعات الحب

هذه النغمة المكسرة ، وهذه الإنسانية البسيطة في غير تدن أو ادعاء ، وصحنى في مواجهة عروسيه على محمود طه المذاعة وبرجسته كعاشق . وعذبه إبراهيم ناجي ومأساويته القدرية العاجزة كمراته وانه التعلل والاحترق بالذهب . وشكوك محمود حسن إسماعيل لصفة بالمعروض وبكيفية الأستار بدلاً من الإصباح والبزج . وجعلت من تجربة حب عند

صلاح تجربتنا جميعا ، ووجدنا - لأول مرة - شاعرا قاهريا حقيقيا ، يقدم لنا ذلك المصطلح الفريد «صديق» الذي يربط جميعا . وأخذت صورة «الصدقة» في شعر نيتل تكتمل في صفاته صلاحا لمتناحية ، سمات وأبعادا ودلالات ، ويكتمل معها فهم جديد ، عصري تماما ، ووعي جديد . إنساني تماما ، بملائة لإنسان بين الرحل وفلانة ، ومعركتها مشككة ضد عناصر انقهر والتخلف والإحباط ، وإذا بهد هوية الصديق ، نصبح للعاشق المصري ليس يوسف ونفاس عيسى . وساقا للكسيح وجنا بصير ، وأملنا لم كان يعتقد الأمل والعزة ويصكر في الموت بعد أن أدان وجهه للحية

وطرفتي فوق بابنا - مؤرجع البريد

لا لا أريد

هل من مريد يا حياة . عسى هل من مريد خطابك الرقيق كأنه يهوى بين عفتي بطوب أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب الساقى للكسيح

العين للفرير

هناك القواد للمكروب

المقعدون الضالعون الفانيون يفرحون

كمنها فرحت بالخطاب يا مسبحي الصخير (ديوان الناس في بلادى - رسالة إلى صديقه)

نعم ، كان هناك صلاح للحب . من خلال تجاربه العاطفية . التي انتهت بها داته بالآخر وبالصبر والكون ، ذوقا جديدا غير مطروق . وطايع حساسة شعرية جديدة ، سواء في مرحلة اتكائه على مشاعره الأولى ، وبذكراته المبكرة ، وإحساسه حاروف بالحياة والأشياء . كما في مجموعته الشعرية الأولى . وفي بعض القصائد التي تشكل امتدادا لها في مجموعته الثانية . أثر في مرحلة بروز وجهه الإنساني العميق . وعصر رؤيته المسئولة للإنسان والكون . واصطبغ أحاسيسه لشدة بهوم التفكير . وارتطام وجدانه بمصابا العصر وحداثته وصراخاته ، وهو ما يكتنف حد مجموعته الشعرية . وعصر من الحب . إلى اختارها بنفسه من بين أشعاره العاطفية الطابع . والتي يقول في تقديمها : «الشعر والحب مثل الخمر ذي الخنثيين ، حين فرست أحدهما في ثاني فرست الآخر ، وقد كان الشعر جرحي وسكني حين عرفت أن أتكم جملة مفيدة كان حلم حياتي في القضاة أن ليس ليس المحون الشعرى حتى يوضع على جيبى غاروه من الزهر الغالى المين . وهأنذا بعد كما من السب لا أعده من حشر اكتفى في القميص وليس لي جيبى إلا بطع زهرات رخيصة . ولقد واهنت فان فارست لا على المعرفة ، بل على الإحساس ، كان لأبه أن أدور كالنرد على المائدة . وأظن أدور حتى يتكشف وجهي عن الرقم العظيم وكانت المائدة هي قلبى وهي قلب المرأة أو النساء اللاتي عشقن . وهي قلب الحياة .»

ويظل صلاح عهد الصبور محض البيرة لاقران الإحساس والمعرفة ، لتكامل الوعي وحاد البصيرة . عبر تجاربه الشعرية العاطفية ، التي شكلت مناخا ، وشقت طريقا . وجعلت طرقاتا ومريدين ، حتى حين تكسرت أسلحة الفارس القديم ، وتطهرت أحلام العاشق المهمل ، وانطلق النيب تحت وطأة التجربة وهول التحدي ومطو القصور ، ظل الشاعر وقيا للحبوبة ، الصديقة ، شريكة رحلة الحياة ، ليس غيرها من بعيدة إلى الظهور والبرودة والبرودة ، دون حساب الريح والحسرة ، عندك لن يفرقا ، وإعنا بصمتها دوما معا طريق

وماذا جرى للفارس المهمل

انطلق القلب ، وولى طوبا بلا زمام

وانكسرت قوائم الأحلام

يا من يدل عطفون على طريق الضحكة البرية

يا من يدل عطفون على طريق النجمة البرية

لك السلام

لك السلام

أعطيك ما أعطى الدنيا كُن الصبر والظاهرة

قادم يوم واحد من البكرة

لا ، ليس غير أنت من يبدى للفارس القديم

دون نحن

دون حساب الريح والحسرة . .

(ديوان أحلام الفارس القديم)

نرى ، ما الذي كان يعلنا أكلر انجذابا إلى «الصيغة الشعرية» التي أنجزها صلاح عهد الصبور . منذ أشعاره المبكرة . دون غيره من رواد الموجة الأولى في حركة الشعر الجديد ، كالكاتب والياني ونازل وأدوبيس وحواي . إن هذه «الصيغة» التي أضطها في طبعة سحرانه ، لم يكن لها بالنسبة إلينا - نحن شعراء الموجة التالية - جبهة المصاغة الكلاسيكية الفحص عند الباب ، تلك التي تتضح بأصالتها العربية وغناها البارز لكل محيطات التراث العربي في تروحي كادج ، على نحو يجعل من الباب صورة من محاولة «التنقي» الشعرية في سيطرته على اللغة وتحقيقه للسودج العربي . كذلك لم يكن لهذه الصيغة التي أنجزها صلاح عهد الصبور ذلك التعاد المبرج المباشر للتوتر ، من خلال حس سياسي واضح ، ولغة يومنة عمل الشعارات ، وتظاهر في عرض الطريق ، وتصطدم بالحواجز والدود ، وهو ما حققه الياني وخاصة في مجموعته الأولى ، قبل أن يتكشف فيه جانب الإحساس العطري والبرادة في مواجعة تصلب الوعي وتكتفه ، وصولا إلى المباشرة التي تمكف على استخلاص دلالة الشعرية بدلا من التجربة ، والوقوف في تكرار الصور والرموز والإشارات ، والحفاص والتفعل بدلا من وبرة الشعور والإحساس

ولم يكن للصيغة التي أنجزها صلاح عهد الصبور تلك القدرة اللا محدود على المعاصرة الشعرية ، وصولا إلى لغة شعرية تشبه لغة الطقوس والصور ، قد تير بتكتيفها الكمبيوتر ، وتعبيرها لنش الاحتمالات الدلالية ، سميا وراء الإدهاش والإعجاب والفتاحة . كما فعل أنوبيس

ولم يكن للصيغة التي أنجزها صلاح عهد الصبور ذلك الزخم الفلسفي والفكري الخلاق عند تحليل حاوي . ولا ذلك الاجترار النصي والاستبطان الداني عند نازك الملائكة ، من خلال لغة عمدتها صبرية التجاور والتعريب والتمدد الصلة بالتراث والانتماء العضوي إليه عند الأول . فرفقة تشدد على ريعان الظل والصوم ، وانفس والتشم عند الثانية

لكن هذه الصيغة الشعرية التي أنجزها صلاح عهد الصبور كانت - بالنسبة لنا ، وبالرغم من هذا كله - الصيغة النموذج في صبرها عن الوجدان ، وفي نفاذها إلى جوهر الشعر ، وفي استمرافها وعظمتها الحساسة العصر ، ولديها على تشيد هذه الحساسية . والإسهام في بناء المصمم الشعرى للعصر ، وتشكيل القصيدة الحديثة

هذه الصيغة ليست بعيدة عن المعادلة الصعبة التي استطاع صلاح عهد الصبور - باستعداد أصيل ، ثم بصير ودأب ناديين ، تعبها في صورة باهرة . تجلت في نمطه الخي للتراث العربي من ناحية (وهو الذي كتب . قراة جديدة لشعرنا القديم) ، وانفتاحه الراعي على التراث الإنساني - قديمه وحديثه - من ناحية أخرى ، فلم تثبت صكته الحسية بأصقل ما في تراث أمته ، كما أثبت صلة عبره ، ولا صاحت هويته القومية في محض التراث الإنساني كما يثبت ملايح غيره . وظل هذا الموقف الحصري يمثل بدأ رثيا وثابتا في مسيرة صلاح عهد الصبور الفنية والمكرية ، وملصقا بارزا في إجماره الشعرى كله .

يصل بهذه الصيغة الشعرية أيضا جانب مهم من جوانب الإبداع الشعرى عند صلاح عهد الصبور . إذ ينذر أن يوجد في ديوان الشعر العربي - قديمه وحديثه - شاعر عبه الإلهام الشعرى . وشمله وتجاوز معه ، وبلغ درجة التجسيد والتشخيص في أسبانه واستمرافاته ، وربط بين موضعه من الحياة وموضع الشعر منه ، من خلال إختلاص نادر المثل ، وسيز يكشف عن أقصى درجات الوجد والتعالي والتمثل بين بدى المحبوب ، وأخذ كل ألوان العنة ولتدع منها تجميع في حبب الإكمام النافر . ولشعر العمى ، والقصيد المثاني ، في عدد من قصائده . غير رحلته الشعرية كلها

هذا الجانب العربي الفريد في مسيح صلاح عهد الصبور القوي ، وفي تصوير الخلود الشعرى لديه . موجود بوضوح منذ مجموعته الشعرية الأولى : ناس

في بلادى ، من خلال قصيدى «الرحلة» و «أغنية
ولاء» الى يقول عيا

«هلمت ما بيت
أضمت ما القيت

خرجت لك
على أواى محملت
كفثا ولدت - غير شمة الإحرام - قد خرجت
لك

أسائل الرواد
عن أروعك الغربة الرهبة الأسرار
في هذات النساء - والظلام خيمة سوداء
ضربت في الوديان والتلاع والوهاد
أسائل الرواد
ومن أود أن يعيش فليمت شهيد علق

ويصبح هذا النوع من الإلهام الشعري ،
و لإخلاص الشاعر لثقال له - موقفاً صوبها لا موقفاً
مب غضب - ومما من مقامات الوجد للقصبة إلى
النساء والجنود - وهو يولن في قرارة نفسه وفي الفاع
البيد من وجدانه - أن الشعر وحده هو شجرة
خفيق - وهو مسئولية الأول والوحيد - وهو الذى
يسمعه معنى حياته ودأبه واستمراره - يلقى فلا ضير في
أن يمد كل شئ - أن يمد كل العالم - مادام الشعر
يد سلم له - ومما من الكلمات - كلمات الشعر - من
حونه نظوف وخلق ونصيح في تناول سبب
وطموحه :

«لم يسلم في من سعى الخاسر إلا الشعر
كلمات الشعر

عاشت لنهدى
لاثر إلبا من صعب الأيام المضى
إن نجف فجوة إدلائو لا إدلال
أو تحزن - فيالمرحى فرد - يا نعمة أبهى عودى
بالهجرة

يا أصحابي - يا أصحابي
حيروا مولاي الشعر
سلمت لي من عظمي أبهى - الكلمات
[فويل أنقول لكم «الصيد أغنية محضراء»]

وحى اللحظات الأخيرة في مسيرة الشعرية - و
ديوانه الأخير «الإحار في الذاكرة» وقد دلت الأيام
لكرورة أجرسها - واصطبغ القودان بالياض -
واشتمل رماذ الرأس والنص - وتكسرت القوادم -
وأدت شمس العصر ماضيب - تظل حواء الشاعر
بعودة محبوه الأول - «الشعر» - إليه - بعد طول
صاب واحتجاب - فرجا محملا - ودعته رائحة -
والتمنا إلى المدرس الذى تقدمه الحياة للإنسان فلا
يعيه إلا بعد عوات الأوان

«ها أنت تعود إلى»

أيا صوفى الشارد ومنا في صحراء الصمت الخرداء

يا غلى الصالح في ليل الأفكار السوداء
يا شعري التائه في نثر الأيام القشاة للمضى
الضائعة الأسماء

وأنا أسأل نفسي
ماذا ردت لي يا شعري بعد شهور الوحشة والبعد
وعلى أى جناح عدت
حيًا كالطفل - رقيقاً كالصبي
ولماذا لم أسمع خطواتك في رعدة روحى الهاربة
للحكمة

(قصيدة - الشعر والرماد)

هذه العلاقة القوية بين الشاعر وشعره - والى
تمثل دلالتها الصيقة في أن الشعر هو طوره وبراءته
وشعره وكبرياؤه - وارتفاعه عن نثر الحياة اليومية
وشبهته الرئيبه والحية بالأرض والإنسان
والوجود - ووسيلة الى الشوة والصورة - والفروسيه
والخسارة - صبح في مواجهها صورة معارضة لوقف
شاعر كبر - هو أحمد شوق - من الشعر ودلال الإلهام
الشعري - وفكره عن نفسه كشاعر - يقول شوق في
صباح

شعراء الأتنام مهلاً رويدا
إن في مصر شعاعاً لا يجارى
حاملا في الصبا لواء الفصول
منزلنا للحكمة الأشعرا

ويقول صلاح عبد الصبور

يا حبي -
فلتفتح لي الأبواب - أنا الشاوي الفلوس
أشعري ورد لبنان
سمر الركبان على الردهان
وأنا من فنان القرية
أوظفهم في الحب

يا حبي - لولي للعجائب
فلتفتح لي الأبواب - أنا الشاوي الإنسان
[أقول لكم - أغنية محضراء]

ويقول شوق - مبدئاً طاقته الشعرية العارمة -
وحده لشعري الجديد - في رثائه لسعد وخلول
ابن من لمسلم - كنت إذا
منمنمة لأن يورثي الشمس ولها
حسانى في يوم سعيد - وجرى
في للرائى - فكيف دون مداها

ويقول في قصيدته الشهيرة «كيار المحارث في
وادي النيل» مخاطباً خديجى مصر
يا عروير الأتنام والمهر صنفنا

فلنقد شاق مسطى الإصمء
إن عصرًا مولاي فيه المرجى
أنا فيه القريض والشعراء
عنده حكي وهذا بيباق
في به نحو واحنيك ارتضاء

ويتحسر على قصيدته في رثاء مصطفى كاس
يعزل

لولا مخالصة الشجون خاطري
ليظمت فيك بنجمة الأرماء
وأنا الذى لوى الجوم إذا هرت
لستعود صريب من السدود
ملا دفاني يوم بيتا لعلى
فبك القريض وحسانى إسكاف

ويتحسر مرة أخرى على عدم تحقيقه لكن ما يملؤه
من طموح أدبى وشعري - وهو ما يزد في ريعان
الشباب - فيقول :

أوشكت أنصف الفلامى ونسفى
وما أنلت بي مصر الذى طدير
سالت مساهر وادى النجل حنفا
مى - ومن قبل مال الظهور والظرب

وهي مدج فيه تكشف من مرقف شوق من
شاعريته - ورأيه في دوره وما يتغير منه - كما تكشف
من مدى الاختلاف في النظرة - والتغير في الرؤية -
بينه وبين صلاح عبد الصبور - الذى يجد له مودجا
يتنظم في دلالة المحاور المختلفة لحواش العلاقة بينه
وبين الشاعر حبي يقول في قصيدته - «أغنية للشقاء»

«الشعر رأى الى من أجلها هلمت ما بنت
من أجلها ضللت
وحيا غلفت كال اليد والظلمة والرجد
نرجى عزلا
وحينا مدينه لم يستجيب
عرفت أنى أضمت ما أضمت

يكن هذا الجانب من جوانب «الصيغة الشعرية»
عند صلاح عبد الصبور يظل في حاجه إلى تأصيل -
وربط بمكة شعراء التراث العربى - في القدم - من
الإلهام - وتمثلهم لما أسهمه شياطين الشعر أو الشعر -
ثم حله ديت كله بالتصريح النصي والمضى لتعاصر
لمكة الإلهام - ثم علاقه هذا كله بموقف صلاح عبد
الصور : الشاعر الإنسان من الحدة والقوى معا -
مرقه الأعلاى المثلون - ومرقه الريادى المأمول

...

البساطة الشديدة الأسر - والعمق الشديد التعاد
وحيا الجانب آخر من جوانب تلك الصيغة الشعرية
الى أنجزها صلاح عبد الصبور - وهو جانب يثير

مِصْلَاحُ عَيْنِكَ الصَّبْرُ

الصور الشعرية والتشكيلية

الرسم بالكلمات

□ فتحي أحمد

لم تلجج الحركة الشعرية المصرية والعربية المعاصرة بحال قدر فهمتها في رحيل فارسها النيل صلاح عبد الصبور ، شاعرا واعيا ، وبعدها ، وآتينا معظم ، تمت الخلق ، هادي الطبع ، بسيط

فقد وجدوا في الفن التشكيلي زكوة يستندون إليها في حق بنية شكلية جديدة للصيغة ، ومبرر تصورات ورؤى مستحددة

والواقع أن عصرنا الحديث قد عرف نوعا من التلاحم بين الشعراء وأصحاب معظم الميادين الفنية التشكيل المعاصرة تقريبا ، حيث كان كل منسوب أو اتجاه في بيئة شعراء وفنانين تشكيبين على السواء ،

وقد بدأت هذه الظاهرة منذ منتصف القرن التاسع عشر ، حيث نجد الشاعر بودلير في صحبة الفنانين التشكيبين هيلاكروا وروينر وس يمدد كان بعض شعراء أوروبا يصوغون لوحات الفنانين التشكيبين ويحسبونها شعرا ، كما هو معروف في قصائد بول إليوار ورامبو ولوجرون الذي كان صديقا حميما ليكاسو

وحينا بدأ للذهب السريالي كان الشاعر أندريه برنتون هو القائد الرومي وملووجه لطبعة السرياليين ، حيث قام بشر البان لخاص بذلك الاتجاه ، فكان أول بيان بشعر عن السرياليين ، وسببه لقب برنتون بأب السريالية⁽¹⁾ **Pope of Surrealism**

كذلك كانت جماعة الدادائية Dadaism⁽²⁾ تضم إلى جانب الفنانين التشكيبين شعراء كان في مقدمتهم الشاعر الروماني تريستان ترزا Tristan Izara وأجما فقد كانت التكعبية Cubism⁽³⁾ هم - إلى جانب رودا التشكيبين - الشاعر أبولير Apollinaire وكان له الفضل بما نشره في عام ١٩١٩ في المجلات وكتيبات المعارض

ولكننا على المسعى العربي لم نجد شاعرا من شعراء العربية المعاصرين ، حفل شعره بتحقيق الاتجاهات

وقد جرت محاولة لكل شعراء تلك الفترة وأدبائها ، أفرا لهم ، وأرسم نتائجهم الأدبي والشعري ، وأقيم مهرجان للشعر والخط وحلوا هاديا وشعرا ، ولكن صلاح عبد الصبور ظل بالنسبة لي الأخ الأكبر والأب الرومي الذي ألتجأ إليه دائما لاستفيد من تجربته ومن معرفته ، وأتمنى من معينه النفاص .

وقد وجدت فيه المظهر الكامل الذي يجلي عن الفن التشكيلي حيث الفارس العالم بأصول كل المذاهب والمستحدثات الفنية في الفن التشكيلي وحاولت أن أوجد نوعا من التوافق في رسم أشعار كل اتجاه

وقد ساعدني كثيرا الاهتمام بالصورة في النصيدة الحديثة بشكل خاص ، على نحو يؤكد العلاقة الوثيقة بين الشعر والفن التشكيلي ، التي تبه إليها المتقدمون .

في العصر الإغريقي يقول سيموبليس : « إن الرسم شعر صامت ، والشعر تصوير ناطق » ، وما هو جدير بالذكر أن الفنان التشكيلي الكلاسيكي حتى عصر النهضة كان يقوم بتسجيل أشعار الشعراء وملاحمهم إلى جانب الأساطير والمعتقدات .

ولمضى لا أظفر في القول حين أقول أن حركة التجديد الشعرية قد انطلقت من مستحدثات الفن التشكيلي إن لم يتم عليها ، وأن ثورة الشعراء على شكل الشعر القديم ، وتقدمهم على فصيح المألوفة قد تأثرا بظهور الاتجاهات المعاصرة للفن التشكيلي

ولد عرفته وعاشت عن قرب في التسببات ، حينما صمدت معه في إدارة المجلات الثقافية التي ترأسها ، وكانت تضم [مجلة المجلة - الفكر المعاصر - الفنون الشعبية - المسرح - السبيا - الكتائب - الكتاب العربي - فنون] . وكنت أقوم بالإخراج الفني والرسم لتلك المجلات مع زملاء آخرين لي

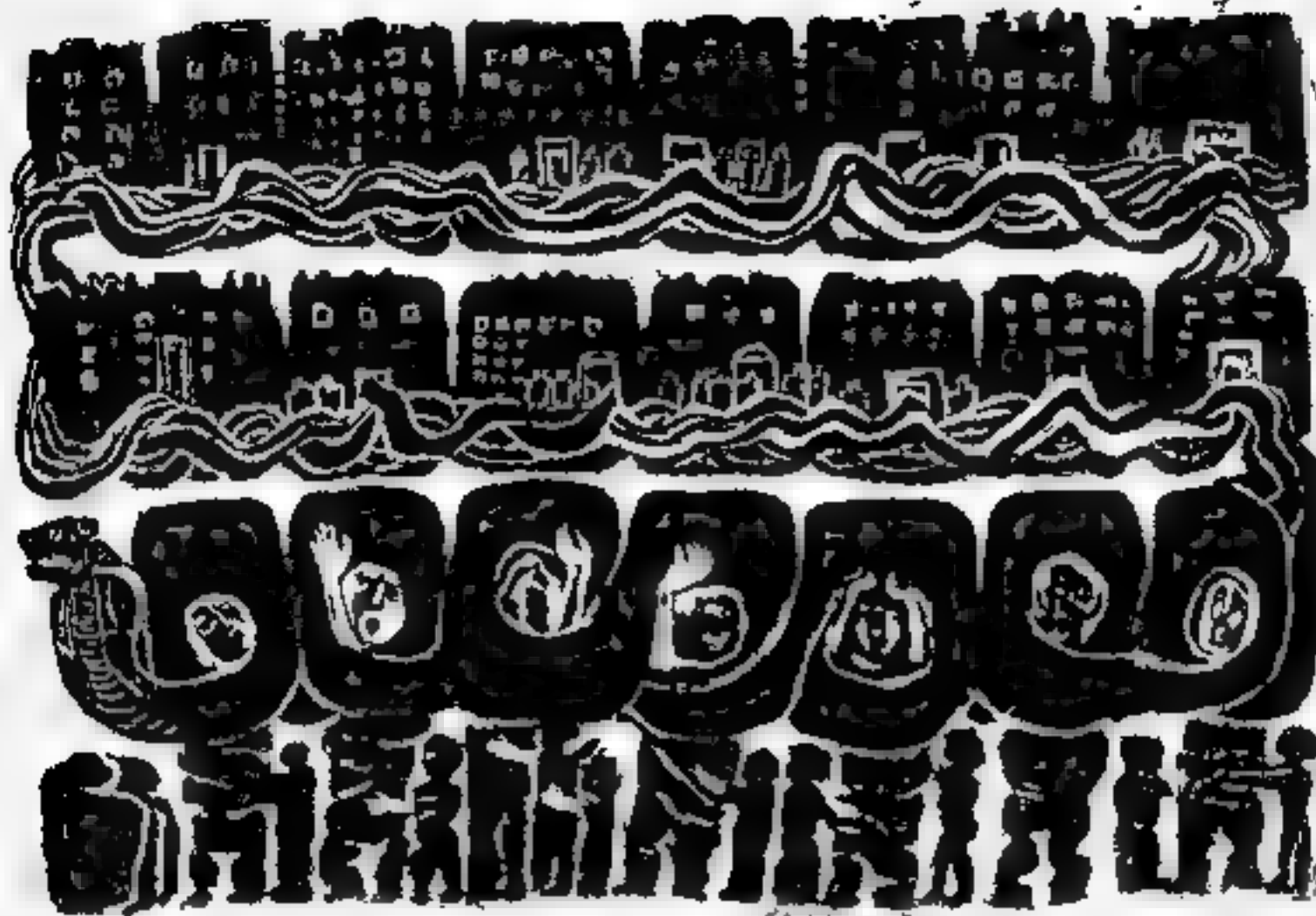
كنت حينذاك حديث التخرج من كلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وكان اهتمامي كبيرا بالمخاطب الثاني ، في محاولة لتقديم دراستي الفنية بالقرابة الأدبية والفكرية .

وقد أتيت لي فرصة الاحتكاك برؤساء تحرير تلك المجلات الثقافية يحيى حق - زكي نجيب محمود - فاؤاد زكريا - عبد الحميد بونس وغيرهم [، وتوطدت صداقتي بالشاعر صلاح عبد الصبور ، فلم تكن معاملتي معاملته رئيس لمؤسسه ، ولكنها كانت علاقة حب وأثرة وصداقة .

وبدأت أكتشف حاله وأسرار شعره الجديد ، منذ أن بدأ تنوذي للشعر الحديث

ومن خلاله بدأت مرحلة جديدة في حياتي بالعرف على وجه الحركة الأدبية المصرية والعربية ورميها بمختلف أجيالهم

وقد كانت فترة ازدهار « لقاء حقيقي » فاني جانب المجلات الثقافية كانت حركة النشر فخرس على أوسع نطاق . وقد أفصح أفعال لكتابات الشباب فظهرت أسماء كثيرة وأحلت في الشعر والقصة والنقد في تلك الفترة



جدي لوحات اجرائيك
مستوحاة من ديوان
الناس في بلادى



يزود قاعة العرض بصاحب الفنان المعارض ويسأله عن تجربته الإبداعية ، ويقتف أنام لوحة محاولاً لقراءتها قراءة جادة ، وظك أجروعتنا وزمورها ، والتعرف على قيمها وأسرارها

وقد كان للشاعر أصدقاء تشكيليون كثيرون ، حل رأسهم الفنان طه طه ، الذى ينتمى إلى جيله ، والذى ينتمى كذلك إلى جبهة الفن المصرى المعاصر ،^(١) التى ظهرت فى أواخر الأربعينيات ، واتقوا اهتمامت بتأكيد الشخصية المصرية فى الفن وكثيراً ما كنت أراه يقيم محاضرة فنية وأدبية معه

بمركز صلاح عبد الصبورون بعلاقته بالفن التشكيل والتشكيليين من بين الشعراء المحدثين من جيله من الشباب

وصلاح عبد الصبور كانت استقبالاته مدبرة ووجعية لانتقاط القيم الحياتية للديانة ، ومهيرة تجهيزاً عالياً ، ومدمجة بالثقافة العلمية والموسوعية

وهو نفسه يؤكد هذا فى قوله فى مطلع إحدى قصائده فى ديوان «شجر الليل»

علمت عني أن ترى الظلال فى الألوان
والضياء فى الظلال

علمت قلى أن يشم ريح صدق القول واغمال
علمت كلى أن تحس الدافئ والصقيع .
فى أكنة رقيقة اللقاص
أرى صحة المزاحل
شبت حكمة وفطنة
رويت رؤية وفكرا

برز هذا بشكل واضح فى قصيدة من قصائد
«ديوان وشجر الليل» بعنوان «الفرق تشكيل من اللوحة
للأدبية كين»
عناصر الصورة

لون رمادى ، حماء جديدة
كأنها رسم على بطاقة
مساحة أخرى من التراب والضبباب
تبس فيها بضعة من الصبورون للصب
كأنها محروقة فى خطوة الإنفلة
وصفرة يها ، كاللوت ، كالحل
متوزدة فى غابة الإجمال
(عزالدين لادينة للمعينة)

الإطار

قلى الخفى بالمعوم المعينة
ووروى الخاتمة المضطربة
ووحشة المعينة المكينة

تملص فى أليات هذه القصيدة محاولة من الشاعر
بتنوع حدود الممارسة الإبداعية التشكيلية ، مستعجلاً
من التراب والأكوان والأصابع بأدواته الخاصة ،
حين يكون الرسم بالكلمات ممكناً

وهذا يصر مدق عنقه لفن التشكيل ، وعنده
لا تبحراته الحديثة

وقد لمست ذلك على المستوى الشخصى : فكثير
ما كنت بصحبة الشاعر صلاح عبد الصبور فى زياراته
الكثيرة لمعرض الفن التشكيلى بالقاهرة ، وكان عندما

التشكيلية المعاصرة قد مر ما حلقه الشاعر صلاح عبد
الصبور ، فقد كان أول من تنبه لذلك . لقد مكعب
على دراسة مقومات كلى الاتجاهات التشكيلية
المعاصرة دراسة نظرية وتطبيقية ، واستوعب كلى
أسسها وملاحها وقيمتها الاستيعابية ومقوماتها الشكلية
وفلسفتها الفلسفية والجمالية ، ولم له مواكبة الفكر
العالمى فى قصائده ، فأصاب إلى شعره المحدث أبعاداً
لم يرق شاعر عربى آخر لبلوغها ، فحفل شعره
بالرومانسية والرمزية والسمائية والتعبيرية والواقعية
المجددة . ويؤكد هذا ما يقول صلاح عبد الصبور
(جوانى فى الشعر ص ١٩)

«اشغلت فى السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل فى
القصيدة حتى لقد بت أؤمن أن القصيدة التى تتخذ
التشكيل لتتخذ الكثير من مميزات وحدها ولعل
إدراكى لفكرة التشكيل لم تنبع من قراءتى للشعر
يقدر ما تنبع من محاولتى كالتقريب فى التصوير . وهى
محاولة جاهدة ، أعانى عليها ولزى لكثير من متاعب
العالم الكبيرة . وسعى لاقفاء كثير من المتخرجت
الغنية بعد ذلك وخلالها . وكانت هيوط الفكرة
عندئذ تتجمع فى ذهنى ، فلما حاولت النظر فى ما
أحب من قصائد الشعر من خلالها ، وجدتني تتبدل
كثيراً من هوائى الاستحسان ومن التواضع أن
التشكيل فى الشعر يستطاع للمسة فى الشعر الحديث
أكثر مما يستطاع للمسة فى الشعر القديم . سواء عتقنا
أو عبد غيونا ، بطروحات متفاوتة بالطبع .»

ويظهر عشق صلاح عبد الصبور للفن التشكيلى فى
محاوكة الرسم بالكلمات ، وبلوغ حدود التشكيل

وبد، كان صلاح عهد الصبور - في عصر -
يلخص في تلك الآيات جانب الحس ومشاعره
الدافقة تجاه الموجودات والأشياء من واقع استقباله
فقد استطاع أن يدرب هذه الاستقبالات ويصقلها
ويعيقها لتتوارى مع الكون والبيئة ، وأن يصور
بالكلمات عالم جديدة وإن كانت متعبة من العالم
اللصيق بنا ومن واقعنا . وفي هذا الصدد يقول هو
نفسه في فقرة من كتابه حياته في الشعر (ص ٣٩)

الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة
أخرى معادلة للحياة وأكثر منها صفاً وجمالاً ، ولكن
لا بد أن يحلق ، إذ إن وقوفه عند التعبير عن نفسه هو
عاطفة عرسية ..

وإذا كانت الطبيعة هي القطب الموضوعي للفن
لأنها لأحياء لها بغير الشاعر أو الفنان .

وإذا كان الفنان هو القطب الذاتي فإنه لا يستطيع
أن يكتفى بالصرحات الذاتية المستتاتية ، بل لابد له
من صور موضوعية لخلق عالمه وتجميعه وبعث الحياة
فيه .

كذلك نلاحظ أن موضوعه دائماً إنساني بصفة
أساسية ، ونحن نرى فيه الإنسان المعاصر في انكساره
وإحباطاته ومثله وأحزانه وطباته وإفراجه . في
صوفية من نوع جديد ، وبخاصة ما يلاحظه من أهواله
التي جاءت بعد هجران الناس في بلادى ، الذى
يشل مرحلة البداية ، والذي يضم قصيدة على جانب
كثير من الأمية من هذه الناحية ، وأغنى بها قصيدة
« شلق زهران » من هذه القصيدة نلاحظ الاهتمام برسم
ملامح الشخصية الواقعية للبطل زهران ، واستغلال
عناصر الفن الشعبي وبخاصة الوشم الشعبي ، لتأكيد
ملامح الشخصية ، حيث الإحاطة على الصدى وعز
للسلام والحب ، وعلى الزند ومع صورة أنه زيد
سلامة ، ذلك البطل الملحمي الشعبي ، وكأنه يجمع
على شخصية زهران صفات هذا البطل الملحمي
وهذه رؤية تشكيبية في التعبير عن الشخصية ، تركه
هذه بالنفس الشعبي (الموركلور) ووجه بثرات هذا
الفن ، واستغنى به لناصره بذلك في تأكيد صفات
شخصية البطل زهران ، في الوقت الذي يؤكد فيه
كذلك ملامح أبن البيئة الشعبية ، ويحدد الشخصية
المصرية من خلال مبرراتها الشعبية يقول

كان زهران غلاما
أمة سمراء والأب مولد
وبه وبه وسامة
وعلى الصدى حامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
شمسكا صفا ولحمت القوشم نيش كالكتابة
اسم قرية ، دمشق

هنا نعتبر بلاغة الرسم والصورة الشخصية
Portrait وتبجلى أصالة العمل الفني

والصياغة الرصينة ، التي تصل إلى المدح في بلاغة
وتكليف معجزين .

نما في القصائد الأخرى التي جاءت بعد هذا
الديوان ، فإن الشاعر يتجه فيها إلى التجريد ، حيث
تتحول شحوحه إلى الإنسان المفرد من كل التفاصيل
الواقعية ، إلا ما يخص بالحجاب الشعري والمزمرى
وهذا الإنسان المفرد هو رمز للإنسان في كل أنحاء العالم
القديم والحديث بشكل عام

وأنا شخصيا تأثرت بشعر صلاح عهد الصبور
فاستلهمت بعض صوره العظيمة

وأذكر أنني عكفت في المنهيات على محاولة رسم
قصيدته شلق زهران ، في الجزء الأول من مطلعها
على وجه التحديد ، حيث الصورة الشعرية تقول .

وثوى في حية الأرض الضياء
ومضى الخون إلى الأكواخ تبي له ألف فراع
كل تهلل فراع

للتعبيرية في قاسمها الصارخة ، والسريرية
الكانونية ، نحققنا في هذه الصورة البليغة

وقد حاول مرارا تحفيها على سطوح لوحات
عدة طوال هذه السنوات . وكنت في كل مرة أشعر
أنى لم أوفق . وسرريب الصدق أن تتخفى لي تلك
الصورة أخيرا بشكل ناجح لومرض في لوحة جرافيك
بعد وفاته بأيام

وقد استطاع صلاح عهد الصبور تأصيل
الإنجازات الفنية الحديثة في شعره . وأيضاً صدحت
تزوجاً حسياً بينها وبين التراث الشعري العربي القديم
والتراث الأدبي الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة ،
مجداء تاج شعره يحمل أبعاداً شية بالقلم التشكيلية ،
وبنائه متحررة ومبسوة ، تراكب مستحذات الفن
التشكيلي واتجاهاته ، داخل إطار شخصية محددة
ومكسلة ومتفردة ، نوارت ها حوامل الصبح المعنى
وتحقيق الأصالة

كذلك تلحح في شعره التناغم للموسيقى الداخلي
للقصيدة ، وملامسته للمحوى الموضوعي . كما أن
الشكل الموسيقي عنده متغير ومتنوع ومتحرك ، تكتمل
فيه الأنماط الموسيقية الرائعة فالقصيدة تدبها إلى
سماها تتحرك فيها حصة موسيقية ، تتردد في تناغم
أثيري ، وذلك لمسطرة على القصيدة وإحصاءها
ومستلأها في فترة الاختيار

كذلك خلا شعره من الاعتدالية الزائفة ، التي تقوى
على المدح أو القصب أو القهر والتعجب .

ومن هنا ندعى بعض النخب على شعر صلاح .
والذين لا يدركون قيمة تلك الخصائص ، أن شعره
قل حرازه ، وأن التدفق الشعري عنده لا يحد
بالموضوع إلى دروته وهم في هذا يحطون ، فشر

صلاح لا يعتمد على الإيجاز السريع للمعنى ، الذى
يتلقى من استنارة المواقف والاتصالات ، ويعتمد
على الرخوة اللغوية ، وإعما يقم علاقة متابة وعويقة
بشأنه فيها العقل بشور كبير ، ثم يأتي بعدها
الاستحسان الواضح .

وهذا بالطبع لا يتأتى إلا من شاعر على قدر كبير
جدا من الثقافة والمعرفة ، ونوعى والتصيح الفنى

وتتجلى تلك الموهبة في اتحاد تلك العوامل
جميعها في عمله اختاص ، عميل الذات ، في لحظة
الإبداع والتدفق الشعرى

فالقصيدة عند صلاح عهد الصبور - على حد قوله -
بناء متتابع الأجزاء ، منظم تنظيها صارما ودقيق
ومتناسقا

وقد استطاع صلاح عهد الصبور بمفرده الشعرية
أن يحاور حدود الشعر العربي ، مجدداً له ، عن طريق
تمثله للمذاهب الفنية العالية المعاصرة ، وكذلك تمثله
لتراثه القديم والحديث والشعبي ، إلى جانب تفككه
الموسوعية . لا في مجال القصيدة فحسب ، بل في
مجال المسرح كذلك

والمسرح - كما نعرف - هو أبو المون : فيه
الابتعاد والتشكيل والكلمة والحركة والصوت وعناصر
كثيرة متأثرة

ولذلك بلغ صلاح عهد الصبور قمة الصبح المعنى
في مسرحياته .

وصلاح عهد الصبور كان بشعر في فريدة مدسه
بتحقيقه الفنى ، وبهى قدر نفسه ومن ثم فقد قدم
نفسه بوصف ذاته ورثاها أيضاً ، وكأنه كان بشعر
يدور الأجل ، في تلك القصيدة التي تضمنها ديوان
« تأملات في زمن جوج » بعنوان « عروبة رجل
عظيم »

كان يريد أن يرى النظام في الفوضى
وأن يرى الجمال في النظام
وكان قادر الكلام
كأنه يصر على كل لفظين
أكثرية منه يخاف أن يعبأ كلامه
ناشرة القودين ، مراعاة الزمان
وكان في السا يهليل صحبة المحرم
ليصر المحيط الذى يلها
التيثا عطف اليوم
ثم يتأدى الله قبل أن ينام
الله ، حب في الملة التي ترى
عطف تثبت الشكوك والصور
تغير الألوان والظلال
خلف اشتباه الهم والهمز والخيال
ويخلف ما تبدله الشمس على الدنيا
وما يسجد القمر
حقائق الأشياء والأحوال

المواضع :

- (١) كان يضم للفن السريال Surrealism إلى جانب أندريه برتون André Breton الفرنسي كريستو Giorgio De Chirico - وسلفادور دالي Salvador Dali - جون ميرو Joan Miro - وپول كل Paul Klee
- (٢) ظهرت في عام ١٩١٦ واتسم إلى أيضا الكتكتي الألمان هوجو بال Hugo Ball - ريتشارد هوربيك Richard Hoesenbeck - والمصور النمساوي هانس أرب Hans Arp
- (٣) التكسية Cubism حركة تشكيلية بدأت في أعمال بيكاسو وبراك ما بين عامي ١٩٠٧ - ١٩١٠ ثم أنتجت في الفن تصميم كثير من فنان تلك الحقبة
- (٤) جماعة الفن المصري المعاصر سكوت ما بين عامي ١٩١٢ و ١٩١٥ وتكونت بتأسيس الفن المصري المعاصر وكان يتزعمها حسني يوسف أمين ، وكانت تضم الفنانين [عبد الحادي الجزاز - ماهر رائف - حامد بد - سمير رافع - محمود خليل - كمال يوسف - إبراهيم سمرة - سام عبد الله حنين]

عنه روح الشاعر العظيم المصنف بلا حدود ، تحبه للشاعر الإنسان الذي لم يسم إلا لصبر والإنسان ، عيه لم يسم أنجيالا بعده ورعاها ، وكان الأب الروحي لجميع المهتمين ، عيه له ، وسلاما حل إنسان لم يكن يملك إلا الحب .. إلا قلبا وأنى قلب أ

التجربة الشعرية

عند صلاح عبد الصبور

إن رجل الشاعر صلاح عبد الصبور انطاشي ولطاسوي وهو في لغة النضج والوعي الفني والإنساني يعني عصرنا انديا باكمله . ذلك ان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز يواجه التحول المستمر في الواقع وهو يتصدى بشكل دائم لفكرة التكرار أو التعمود العفوي أو التسميم بدمرة الماضي على الانتصار . وإذا كان صلاح عبد الصبور قد تحول إلى رمز من خلال عطاء شعري متواصل . يسمو بالرؤية الشعرية العربية إلى مستوى الرؤية الإنسانية المعاصرة . فقد كانت حوله حركة شعرية تكاد تكون قد صنعت من سجع والفن والفن واحد . كتب صلاح عبد الصبور الانشائية الشعرية نصرك كتب عليه أن يواجه أحوال الانقراض وهو حل أعقاب البداية . وقد وجدت هذه الانشائية الشعرية مرجعا من الوهم والحقيقة بدمرة الشاعر على أن يصنع وحده هذا يتبع للحب والصدق والحرية والجمال . ولقد كان الوهم في بعض اللحظات الخارجية أقوى من الحقيقة . ولعل هذه اللحظات هي التي صبغت وفاة الشاعر الكبير . وإذا كان الموت قد أصاب جسد الشاعر بالتوقف . ومنعه من التحول إلى المستقبل . فإن الوجدان الفطري قد سارع إلى الغوص في أعماق هذه اللحظات النيرة . التي كانت كلمات الشاعر صلاح عبد الصبور نطقها بالوعي وتكلمها بالفتنة الفنية

محمد إبراهيم أبوسنة

وله قلبه قصائد السباب والملائكة واليان وعيد الرحمن الشرفاوي . وبدأيات كتاب عبد الحليم وبدأت حركة الشعر الحديث على صفحات مجلة الآداب التي كانت قد صدرت في عام ١٩٥٣ تبرر برورا اجتماعيا يتكسر إسهام كل إقليم عربي بملاحمة وجدانية والثقافية من خلال عطاء شعرائه

ويجاء ديوان «الناس في بلائي» ليحدد صورة متطورة من الناحية الفنية لكل الإرهاصات التي سبقتها . وقد أظهدت الديوان هذا الدور الذي خدله كل عمل من يتلق مع الواقع ومطعمه . ويبحث هذه

اعتاب له مترجمة . وموسيقى حائرة . وصور شعرية ساذجة . معبر عن حيرة فنية واضحة . وهذا كان التعبير عند هؤلاء انكسار الموقف مثالي من الواقع . لولموقف مردود من التجديد لا يعني أن الشعر كان محتلا اختلافا جديدا عن عموم الانبعاثات وأفاقها . وكان لدى صلاح عبد الصبور هذه الشجاعة وهذا الصدق الذي جعله يتجاوز سرعا مع الفصل الثوري . متحررا من مردود . ومتعبا بشكل مهالي إلى عصره . وكان ينته أبرز معار لمصلحة مع الواقع ولشجاعته أيضا في مواجهة انقلاعة التمدد ذلك أن الإطار التشكيلي لتقصيده الحديثة كان قد

م يكن صلاح عبد الصبور شاعرا كبيرا محيار لإحادة وحده بل محيار التعبير . ولقد وهب صلاح عبد الصبور هذه القدرة على فهم طبيعة الشعر مما عصفها مد وقت ميكر للعامة ، في أواخر الخمسينيات كانت لغة الشعر تملأ من تقوى الانفعال من ساحة «الألفاظ الشعرية» الرنانة والشاحبة في أن واحد إلى عالم بصيرة الشعرية غير كثافة الرؤية شعرية ، التي كانت تتشكل من الخلق والوضع وأفكار الثورية والثقافة الأخبية الصالحة . وقد توهم بعض الشعر . في بيده عهد الخمسينيات . وقد يستعد من عام أبولو إلى عام الشعر الحديث . عند

المطامع حبة سامقة القمامة ، هـد جاء هذا القديوان
بمؤدج لغة الشعرية الجديدة . ومؤدج للإنسان
الذى أصبح محورا للتجربة العية . ومؤدج للتجربة
الشعرية التى تستجيب كتطالع المصنع الجديد

كانت الحركة الثقافية والأدبية قد بلغت من
الحبوة والنشاط والتفتح حدا يقرب من الخوس .
هناك فى كل الخصائص والروابط الأدبية ولقائى
تجمع هؤلاء الدرويش الجدد ، الذين كانوا يشعرون
بأن صباط التاريخ نلهم ظهورهم فلانها من صياحه
رفيعة للفن والواقع والإنسان فى مصر . وبدأ كل
العيون تستكشف لأول مرة كويا جديدا يناقش بحجم
اسمها شكسبير وشيكوف ويول بلراز ولوركا ونظام
حكمت وت . م . إليوت . وعكف الشباب على
عملية الإبداع بنفس اللغة التى كانوا يراجهون بها
عملية النقد من الناحية النظرية والتطبيقية ، ولج اسم
صلاح عبد الصبور . وبدأ يردد كأنسطورة مقدرة
بمطامع من قصيدة شنت زهران .

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبهبه وسامه
وعلى الصديق حمامه
وعلى الزبد أبو زيد سلامه
تمسكا سيفا ولحت الرشم نهش كالكبابه
اسم فرجه
دمطراى

وبدا كأن زهران قد أصبح شخصية حقيقية
تتحرك وسط التبدلات الشعرية وحلقات النقد ،
ولجلس على مقاهى القاهرة . وكانت اللغة الشعرية قد
واجهت هذا التحول الفاسى من على حدود طه إلى
صلاح عبد الصبور ، فقد أجمعت على أن تفرس فى
حجم الواقع ، وأن تمشى فى الشارع وسط البسطاء من
الناس . وكان المودج الذى بدأ يشيع لهذه اللغة هو
نحول صلاح عبد الصبور فى قصيدة الحزن

يا صاحبي إلى حزين
طلع الصباح له اجمعت ولم يتر وجهي الصباح
ومررت من جوف ليلته أطلب الرقى للناح
ولجمت في ماء القناعة عجز نهاس الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جبي قروش
فشرت شايًا في الطريق
ورفعت على
ولعت بالرد المروع بين كفى والصديق
قل صاعدا أو صاعدا
قل عشرة أو عشرة

وفى الوقت الذى سخر فيه خصوم المدرسة
الجديدة من تعبير وشريت شايًا فى الطريق ، كانت
هذه العبارة الخافية من الرمر تعبيرا ومريا من تحول
بالغ الدلالة فى لغة الشعر الحديث .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد استطاع تجويع
الشعرية أن يتجنب الاتزلاق فى وعده الشعرية
والباشرة والخطايب الجديدة . فإن الحركة الشعرية
الجديدة قد سقطت فى منطتها فى هذه الوعدة على
حين وقف بعض الشعراء على أعقاب معلومة أوللو
سقط الكثيرون فى تحريك الشعر نفسه باسم الواقعية
ولكن صلاح عبد الصبور الذى جاء ديوانه تعبيرا
سامقا عن واقعية تعرف حدود الفن . قد احتفظ
لثورته بهذا الوعي الفنى الذى منح قصائده اتصالها
وقائدها . ولا شك أن صلاح عبد الصبور كان يملك
فى هذه المرحلة المبكرة من حياته وبديهة قدرة
شعرية على التأنير . وهذه القدرة الشعرية هى
العلامة التى تحدد دور المرائد من غيره

وقد سقط كثير من الشعراء بسبب مهارة عبد
الصبور الشعرية . فلقد أغراهم بالقفز من الارتخاع
الشاعرى دون أن يكون لديهم حكمة الفنى الذى عصم
بحرته من السقوط ولا شك أن تأثير صلاح عبد
الصبور كان مزدوجا ، فقد كان مؤثرا بشعره ، وكان
مؤثرا أيضا كالمحدث من التأيد النقدى له . الذى جعل
منه مثلا بارزا لحركة الشعر الحديث فور صدور ديوان
« الناس فى بلاوى » . وإذا كان الواقع بكل عناصره
يخضع فى حركة الأسباب وعمل كثيرة ، فإن الفنان
ليس مرآة صامتة تنعكس عليها هذه الحركة التى قد
تكون بحوثية ، وقد تكون بدوية لمصالح طبقة دون
طبقة . وحين يجرى فنان ناشئ نجاحا كبيرا فإنه إذا كان
أصبلا يصاب بالفزع أمام مسئولية النجاح ، وأمام
احتمالية فشل . ولابد أن صلاح عبد الصبور قد
تأمل موقعه طويلا وهو يواجه هذا النجاح الكبير ،
محاولا أن يجد له صفة السامقة التى قطعها . وأن
يفس جهده وجهد الحركة النقدية التى وضعت معه
ولابد أنه - شأن أى فنان أصيل - قد تسائل هل
أصبح أسير النجاح ؟ وهل من حق هؤلاء المصعبين به
أن يرموا له الطريق الذى يتخى أن يسير فيه ؟ وما
مدى الحرية الفنية والفكرية التى يمنحها نفسه ؟ وهل
يسقط فى يد تقاده فيسقط فى التكرار حتى يئسه
الفن رضوه ، أم عليه أن يختار حرته ، حرية الفنان
الأصيل ؟ إن عاصفة من الأسئلة المطارة لابد قد
واجهت الشاعر صلاح عبد الصبور بعد نجاح ديوانه
« الناس فى بلاوى » . ومن موقع الحرية انبثقت
الحاجة . خرج صلاح عبد الصبور من الحبل الكبير
ليوليه فنانا وريعه . وبدأ طريقا طويلا يبدو أنه
وصل إلى لحظة حرجية فى ديوانه الأخير « الإبحار فى
الماكرة » . إن لحظة التحول من الناس فى بلاوى إلى
« أقول لكم » هى التى حددت مسار التجربة الشعرية
كلها عند الشاعر صلاح عبد الصبور

ولنا الآن أن نطرح علما من الأسئلة وليس من
للمهم أن نجيب بها . هل تحول صلاح عبد الصبور
من موقف الواقعية إلى الموقف الفكرى الذى بدأنا

الحول من عبودية الجماعه أم بدأنا من شجاعة اختيار
البدان الشعرية ؟ هل هو صلاح بلزمة دائية كانت وواء
هذا التحول من المشهد العام إلى غرفة العقل
القصوى ؟ هل جاء التحول تعبيرا عن فضاء الحرية
القوية التى تجدى التنوع ثراء أم جاء التحول تعبيرا عن
أزمة خاصة ؟ وهل انصبت الرؤية أم طالت فى
« أقول لكم » ؟ وهل جاء التحول تعبيرا عن اتصال
صلاح عبد الصبور بالثقافة العالمية وتأثره بالأدب
الأجبي ؟ هنا كانت الإجابة عن هذه الأسئلة دون
صلاح عبد الصبور قد سجل موعنا ميا جديد
اكتسب من الشعر وقوة التأثير والإثارة ولاهيام
النقدى . على الرغم من التحول فى الموقف الفكرى
ومن ثم فى الرؤية الشعرية ، الذى انعكس بدوره على
عناصر التجربة الشعرية . وبدأت اللغة بهجر الشارع
إلى قلعة العقل . وبدأت الملامح الواقعية للقرية
المصرية تصبح عالما عصريا يستعد التجديد ولا يستند
الصدق . لنقل إلى التجربة الشعرية قد اقترنت مرة
أخرى من السباق العام لتجارب الشعراء الرومانسيين
فى اللغة والصورة ، وإن كانت هذه الرومانسية قد
وشجت بوشاح فلسفى . واتسعت العناصر الثقافية
لتشمل التراث الإنسانى ، وجاءت قصيدة الظل
والصليب . لتؤكد أن الشاعر ليس انعكاسا للمناخ
العام وإنما هو الذى يصنع شعره متخا وجددها بدنه
لا اعتقد أن الواقع فى المصنع المصرى فى بداية
الستينات كان يوحى بهذا المناخ الفنى الذى يشكل
عناصر التجربة الشعرية فى « الظل والصليب » .
حيث كانت الموم الاجتماعية ، واختيار الطريق
الاشراكي ، ولطامرات العسكرية . والنصم
القرص الذى يتناوب مع الانكسار . تشكل المزاج
النفسى للشعب فى هذه الفترة وكل هذا لا يؤدى إلى
ول صلاح عبد الصبور .

هذا زمان السام
تبع الأراجيل سام
ديب فحل لمرأه ما بين إلهي رجل
سام

ولكن قراءة القصيدة كاملة يوحى . ومن خلال
رؤية إنسانيه صيقة . تؤكد أن الشاعر صلاح عبد
الصبور كان يملك بهصب . ولكنه متعدد الأبعاد من
أصابع الواقع . والدليل على هذا أن هذه القصيدة
التي ظهرت أول ما ظهرت على صفحات مجلة
« الآداب » قد بحثت فى الحركة الشعرية حرة فية عبية ،
وحدثت من المعائد للهمة فى تطور الشاعر صلاح
عبد الصبور ، وأكدت أن الشاعر قد أقام صفة عقلية
ووجدانية صيقة بالبراث الإنسانى . فقد وصحب فى
هذه القصيدة تأثراته العميقة بالعبسة والسرور
والأساطير ، وهذه بالتحديد هى عناصر ديوانه « أقول
لكم » . وإذا كانت هذه العناصر قد دخلت إلى
مدرسة الشعر الحديث فى عام ١٩٥٨ على يدي

الشاعر المرافق نازك الملائكة . عبر ديوانها قرولة الموجة . فإن قصيدة صلاح عبد الصبور هي نقطة الاحتكاك الحقيقية مع صلاح عبد الصبور الشعري وكانت مجلة الآداب تحت صرحا وشما لحركة الشعر الحديث . تبشر كادحة الأصبلة . والدراسات النقدية الجديدة حول مفهومه ومضمونه وشكله . والصورات التي كانت تدور بين الشعراء والنقاد حول قصيدته

بعد بدأت التطلع إلى قراءة كل ما يكتبه صلاح عبد الصبور شعف وعده وتركيز ، وعلمتني قصائده أن أعرب عذري وتركيزي من كل قصائده ذلك أن التعجب في قراءة شعره من الأخطاء المدمرة . التي نفوه إلى عدم فهمه . والتعجب في الحكم عليه يؤدي إلى التورع في أخطاءه فنية كبيرة

وإذا كانت قصيدة الظل والصلب ، قد فحنت باب أمام حركة الشعر الحديث للزواج بين الشعر والفلسفة . فإن هذا الانجلاء قد فتح الباب على مصرعيه أمام كثير من الشعراء المحدثين ليثوروا في محاولة منه للتصنيف ولم يكن هناك ما يبرر هذه المحاولات العقيمة سوى التقيد بها كإكاف الشاعر صلاح عبد الصبور ، بل إن بعض الشعراء قد سجدوا بحريتهم الشعرية في هذا الإطار المغلق ومجدوا عنده . ومن ثم جرفهم التيار وجاورهم . إن صلاح عبد الصبور ليس شاعرا من شعراء السباق العام . وإنما هو شاعر يبحث عن الجديد في الشكل الفني . وقد وهب تشجيعه والصدى وسعة الثقافة لخصوص تجربة الزواج بين الفلسفة والشعر فيحقق في هذا المصير نجاحا ممتنع النظر . وقد يرى بعض النقاد أن ديوانه يقول لكم ، يطوي على قدر كبير من النثر . وقد متمجج من التعصب . ولكن القصيدة الأساسية في هذا الديوان أو الشاعر كان ما يزال يؤسس الشكل الفني للقصيدة الحديثة . وما يزال تشعله قضية الابتكار والتجديد . واخرج من طاقى المفهوم الواسع البسيط إلى المفهوم الإنساني العميق . ومن ثم جاءت هذه الحركة على الله وعلى الصورة التقليدية للتعبير الشعري . وحبر قال

هذا ومن الحق الصالح
لا يعرف فيه مفتون من قائله ومن فقه
ووزن الناس على جثث الحيوانات
ووزن حيوانات على جثث الناس
تفحص رأسك !
تفحص رأسك !

حين قال الشاعر صلاح عبد الصبور هذه السطور تصور بعض المتعجبين أنه قد أرسى عرشه عند شواحي النهر الصريح . ولكن الصورة الكلبة للصاراة حدد معنى جديد لمفهوم الشعر . وإذا كانت الصورة مسوغة من مسرحية الحزينة ليرجى يونسكو فإن

صياغة الشاعر قد وصفتها صمى رائد الأصيل إن غنى معنى أو يتفرق في تقييمه إلى تكوينه الخاص دون معارضة . ودون النظر إلى الكميات الفنية التي سبقت أو لحقت . حتى لو كانت لفنان غصه . فالشكل الفني يختلف اختلافا كبيرا في الناس في بلادى . عنه في . أقول لكم . . ومع ذلك فالقول بالأصيلة يجعل العملية الفنية بعبء عن معايير الخاصة . إن قصيدته صلاح عبد الصبور الأولى في هذه المرحلة هي الإضافة للشكبة ليرث القصيدة . واخرج مفهوم جديد للقصيدة يختلف عن ذلك للمفهوم القديم . ولم يكن المهمة الأولى للشاعر أن يساهم في تاصيل مفاهيم أيديولوجية أو فكرية كان النثر أقدر عليها من شعره وقد جح . أقول لكم . . هذا المعيار . في أن يجعل حضورا إلى الأمام في التجربة الشعرية عند صلاح عبد الصبور إذا نظرنا إلى معيار اللغة والصورة . والنثر بادئات الإنباب . واستلهم الأسطورة . وإسلال الرواية الإنباب مكان الرؤية الروحية . والبدع في احوار مع الدب . وإذا كان الناس في بلادى . عد حل أقرب إلى الرؤية الموضوعية من ناحية المضمون . وأقرب من . . إلى الوجدان الجماعي . فإن هذه الرؤية قد استمرت في جانب لها . وإن كان الحوار مع الذات قد بدأ من خلال قصائد : «الشيء الخرس» . «قالت» . «هل كان حيا» . «أجلبت» . «من أنا» . وغيرها من القصائد التي يبرر منها سلطانها للناس . ومحاولة الوجدان الفردي للسيطرة على مساحة شعرية أكبر من تجربة الشاعر

لقد كان هذا الديوان بداية لعرق الفني على شخصية صلاح عبد الصبور في مطلع السبعينات . وعلى حركة شعرية واسعة الأطراف . تمثلها أجيال متلاحقة . وجدل يصل إلى حد الوجدان المصون . يستخدم على صفحات مجلة الآداب . وكنت متفصلا في حضور الندوات الشعرية والندوات التي كانت تمتد في بيوت الأصدقاء ويبدو فيها التقه حول الشعر والفلسفة والمجتمع . ولم أكن قد رأيت صلاح عبد الصبور مطلقا في هذه الندوات . ولكن اسمه كان يتردد بصورة تجعل حضوره أكثر تأثيرا من حضور كثير من الشعراء الذين كانوا يصولون ويحزنون أماما . كان اسم صلاح يردد بترجيع من الإعجاب والتمسح والحمد . ولكنه يردد بقوة في كل محل أدبي دعيت إليه . وأذكر أنني قابلته مصافحة على أعتاب مجلة روز اليوسف في عام ١٩٦٦ ، وكان دمتا وودودا إلى حد أنه ذكرني بأنه طالع قصيدة لي في مجلة اسمها «المعركة» . كانت قد صدرت منها عدد واحد . وأن هذه القصيدة أصبحت . وطلب إلى المحصور لزيارته وورثه عندما كان عضوا لمجلس إدارة مؤسسة التأليف والترجمة والنشر . وتوقفت صلتى به عندما عرفته عن قرب في مايو عام ١٩٦٣ بصحيفة الأهرام . عندما كان المذكور لويي عروشي يشرف على الصفحة

الأدبية بالأهرام . وهناك تكونت المجموعة الأولى من الشعراء التي بدأت تنشر في الأهرام في ذلك الوقت . وهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد الحفيظ حجازي ومحمد عفيف مطر ومالك عبد العزيز وكامل عمار ومحمد إبراهيم أبو صنة وطلح غولقي . ولقد أدركت مبكرا أن صلاح عبد الصبور يتمتع بموهبة الرائد . فهو لا يهتم فقط بالتعبير الشعري عن تجربته وقضاياها . وإنما هو معي في يوم الشعر ومشاكله . وأنه واحد من كبار المؤسسين لشكل جديد . ومن ثم فإن قراءة شعره يعني أن تتوخى اللصق للوقوف على أبعاد كشوفه الفنية ولم أكن أقرأ شعره بحسب . بل كنت أدرس هذه القراءة . لأن القارئ منه قد وصعه في مكانة عالية من نصي . في مكانة يحيطها التقدير والتعاطف والبرودة العميقة

وقد تعلمت من صلاح عبد الصبور الشاعر والإنسان طوال سبعة عشر عاما . وأعتقد أن تجربته الشعرية قد أسهمت بقدر كبير في تطوير تجربتي الشعرية . ولا أستطيع أن أقدر للمدى الذي أثر به في شعري . ولكنه كان تأثيرا عظيما جدا . لأنني كنت أنظر دائما بإعجاب إليه شاعر وإنسانا . وربما كانت إنسانيته الخاصة قد تركت في نفسي طبعا لم يتركه في نفسي كاتب أو شاعر آخر . وطوال سبعة عشر عاما لم أقطع عن مداومة الاتصال به . ولم يقع بيننا ما يكسر صرح هذه الصداقة التي كنت أهداها من جانبي على قدر متساو مع الأنموذج الخطيئة

ثم جاء ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم» . ليقدم خطوة ثالثة بالغة الأهمية في طريق تطور الشعر . فقد وضعت الدات في هذا الديوان . والفرد الصبور من جسد الطبيعة . وامرغ بالحس والوجدان . وابعد بمسافة عبودة من جدل الأفكار والمناورات العقلية والمناخ الأيديولوجي . وإن كان الشاعر قد واصل كشوفه الفنية التي ظهرت في «الظل والصلب» عندما كتب قصيدته «مذكرات الملك عجيب ابن الخصب» . وهو م يتحل كله من الفلسفة . فقد كانت قصيدة «مذكرات الصوري بشر الحلال» شهادة جديدة على أنه يصير على أن يطاق الشعر الفلسفة . وهي كانت قصيدة «صوت فلاح» . مثالا للمرحلة الرابعة في ديوانه أقول لكم . . جاءت قصيدة «بشر الحلال» . مثالا للمرحلة الفلسفية في ديوان أحلام الفارس القديم . وليس التحول المستمر في رؤية الشاعر وأدواته إلا تعبيرا عن حيوية شخصيته الأدبية . واصطدام هذه الشخصية بمسحيات الواقع الذي يعيش فيه . وقدرته على المداورة

في الديوان الأول نثر الشاعر ذاته في نغم الحركة الجماعية . ثم انزلت الدات في القدمة الفلسفية في «أقول لكم» . ولكنها حوصرت في «أحلام الفارس

القدم - كان الشاعر صلاح عبد الصبور في هذا الديوان بالغ الصديق والوطن وهو يعالج أزمة الخاصة حين يحشد لملامس وأحب وربما كان الخلاص وأحب مما التوصل إلى الأساليب في هذا الديوان ، فهو مرة باب صوب في قصيدة «أعني للشقاء» ، وكأنه يلطم به خلاص من عذبه ، ومرة يلطم بنفسه حين يذبح الله يله يهرع عذبه على سجدته ، كي في قصيدة «أعني إلى الله» ، وقد يتوق إلى الفجرة والمفروج . هذه أدبية القاسية في قصيدته «المفروج» ، ولكن الشاعر الذي كان يتوق لحرارة على صحراء الموت والى ولعجزة كان يتفتح للحب ، ويوق على جلوة التفكير ، ويتطلع إلى العدل العام ، ويواصل دوره رائدا لحركة الشعر والحديث

ولقد ترك هذا الديوان أثرًا لا يمحي في وجداني ونعاصه القصائد الحزينة فيه . التي تعبر عن الأزمة الروحية والوجدانية الطاحنة التي كان يعانيها . إن الصديق انتهى . والقصيدة القاسية الموصحة في هذا الديوان . يؤكدان أن التجربة الشعرية لا تنأق ولا تصل إلى مشوها الرقيق إلا في صهي . وكان هذا سر النجاح الذي حققه هذا الديوان . الذي وصلت فيه الصورة الشعرية إلى درجة من الشماعية تجاوزت كل الحدود التي كان لها وصل إليها الشاعر من قبل . في حين استطاع أن يحكم بناء القصائد من كنهية القبة . وأن يجري استنهام التراث الإنساني بقدرة ومسجما مع تجربة الشاعر الأصيلة

ثم جاء ديوانه الرابع «الأملاك في زمن جريح» . جرح صلاح عبد الصبور من ذاته وبصعد خواس دمه انعطفت إلى مسرح الانجاسي كانت تجربته الشاعر مسرحية قد بدأت تؤثر في كتابته للقصيدة هذا . يتضح في هذا الديوان اهتمامه بالمشخصيات حتى لقد كتب قصائد كاملة حول شخصيات عربية الشاعر . مثل «مذكرات رجل مجهول» و«معرفة رجل لاه» و«معرفة رجل عظيم» . وبدأت شبح في هذا الديوان الطاهرة الرمزية . والمزج بين السخرية وروح المأساة . وذكر الشاعر بطل أنبا لتخزين بمثل المراحل السبعة في الأمام اللاحقة . يرى قصيدة «يا مجنى الأوحاد» تمثالا للرحلة الرومانسية ولعل أوضح ما يجير هذا الديوان هو أن الشاعر الذي خرج من ذاته وبدأ يشير إلى الواقع الخارجي قد حاول عبثا أن ينجس في الصور والأمية المركبة . كما حاول - وهذا هو أهم عناصر الرؤية القوية في الديوان - أن يمزج بين الداخل والخارج . بين الرؤى الداخلية والرؤية الباطنة و«قصيدة دوريا» و«حديث في المقهى» من الأمثلة ذات الدلالة على ذلك يقول في قصيدته دوريا

في كل مساء
حين تلقى الساعة نصف الليل

ونلوى الأصوات

اندخل في جلدي . انتشر انفاسي
وانادم ظلي فوق الحائط
اجول في تارخي . أترو في تذكاراتي
أعقد بجسمي للتفتت في اجراء اليوم أثبت
تستيقظ أبلي للدفرة في جسمي للتفتت
أشأبك طفلا وحيدا وحكيا محروبا
يتألف ضحكى ومكالي مثل قزل وجواب
أبذل حلا من رهوى وضياعي
لاعقه في مطب الليل الأزرق
اتسقه حتى أتعذر في وجه قباب لندن الصخرية
اتعاق والديا في منتصف الليل
ويجرب في قصيدته «حديث في معنى»

أقول عن زكي في باب انطى حين ندعى
الشمس
أقول عن ضياكي حين يدعى برد الليل
أقيم أنفاسا من أناس
أبذل أحباتنا من شفى
أحلم في غوي حلا يتكرر كل مساء
أفنى فيه معطونا من وسطى في حبل
أعدوا في أرجاء ركاب الابنية السوداء
السبح طفا نارا يمازج حول مثل طبابة
يوى جسمي المفروج
ويروى حيا
م بعرض بطنا في جوف الكرد المفروج
أعشى عندل أن أزعج حرة
حين أحس نواب الأرض الرخوة
لأفرغ من فطاني وأعطى في منتصف
عائل لوف

وإذا كان الشاعر قد حاول الخروج من ذاته في ديوان «الأملاك في زمن جريح» فقد عاد إلى الدخول في هذه الذات مرة أخرى . وحين جديد . في ديوان «شجر الليل» . حيث تطمح في هذه الديوان رؤيا كالبوسية للواقع ذات أبعاد ميتافيزيقية مشحونة بجوانس ليلية لذات فقدت الأمن واستولى عليها جرع وجودي فحاولت التفرع بعوالم كبار المثاني التشكيلي وعالم الأسطورة ولم تعد الذات هنا عشي الموت فقط بل تحنى للوجود قصه عشية نشد من الموت

أحس في عاصف
وكان شيتا في ضلوعي يربح
واتي أصلي الهى فلا أبى
واتي أوشك أن أبكى
واتي سقطت في كعب

ورغم أنه يظل شدا الحب ويبحث عن وردة
تصفق فانه قد رأى أن تجسد رؤيته في هذا الديوان

هو قول يونس «الإسك هو الموت» . وهذا كان السبق لا يمكن شدة وحده في هذا الديوان . فهو صكى شدة في ختاه : حله عمو . ويكي الجوهره التي مستص بين حده . احسن الابيض وحده . حدى لاسود . ويكي انوطى والإسك . وبعض جد

أبكي مهرا وثابا عثردا في ثوب المعرج الى الله
مهرا بجاسي . فريش من القصد
والوسى للزور والبالوت
مهرا بههل وعجم
ينظر فارسه المعجم
إبه يا رمى الإمدال
جاء الدحال
الذجال . العشرة دجالين . المائلة . الخائف
روحوا فريش وسيدوا بالفرق الوضى
والفرحوا
ثم اتسوا جوهر عيه اللؤلؤين
ثم يا رطى

ونكر الشاعر وهو يستد في حنة الترامع بطل
مسك بقاديه التي حل حاول أن جعلها بسب

يسألى بول الور
عن معنى الكلمة
(الحريد)

يسألى بول الور
عن معنى الكلمة
(العدل)

يسألى داني
عن معنى الكلمة
(الحب)

يسألى انسى
عن معنى الكلمة
(الغرة)

يسألى شبحي الأعشى
عن معنى الكلمة
(الصدق)

تتراسم استلهم حول لا اعطك ردا
استطعمهم وادم
حين يبل الصبح

أشرد في الطرقات الشمس الأيام
يسألى القدم السوداء
عن معنى الكلمة
(القصمت)

وفي هذا الديوان تتضح نقده صلاح عبد الصبور
لقبه وثقافته الثوانية في مسج بالغ المكافاة والتعميد
وعبر صلاح عبد الصبور في هذه المرحلة من عام
الوجوديين لضم الذي يراجه العدم فيارد

وكان هذا الديوان : هديا بالرحمة الاخيرة .
مرحلة عمر اثبات المفرد في مواجهة العالم - وهي
الرحمة التي تجسد في ديوانه الاخير - الإبحار في
الدكرة - وفي هذا الديوان محاولة لاجراء للهرب
كوسيلة وحيدة لتفلات من الحصار . وليس طرب
عده المره خروج من المدينة او حلق بالموت . بل هو
وحده داخل الدكرة . وقد اكتشف الشاعر ان
محاصر هذه الدكرة المشحونة بركام الاحلام هي
نفسه محاصر الواقع الذي يحاول الطرب منه . انه بعد
ان يكون في الدكرة يصرخ

لا بحر في ذاكرتك قط
لا بحر في ذاكرتك قط

والشاعر يعثر عجزه امام مشؤبه التي وضعها الله
على كتفيه (يا عرش الاله على السموات والارض
والخيل قابض ان حمتها واشمئزى منها وحمتها الإنسان
ان كان صوما جهولا) . يقول صلاح عبد الصبور
بعد

ماذا تبقى يا ربه ؟
هل تبقى ان ادعو الشر باسمه
هل تبقى ان ادعو الفهر باسمه
هل تبقى ان ادعو بالاسماء الظلم وعليق
القوة والطغيان وموه النية والفقر الروحي
وكذب القلب وخذع المنطق
والتعذيب وتروير القسوة والإسفاف العقل
وريب الكليات وتلفيق الأنباء ؟
لا . لا أقدر بلرباه !
لا أقدر يا ربه !

وبهذا يصل الشاعر الى حناء تجربته الشعرية التي
عبرت من انسانية الى انتمسك الى انزومانية ،
واقعية الزموية ، الدخول النهائي الى ساحه
توجد بين

وقد وهب صلاح عبد الصبور ثلاث صفات
اساسية جعلت منه ليس غرود شاعر من شعراء السياق

لأدى . بل شاعرا رائدا عصيا وهذه الصفات هي
الشجاعة الفكرية - والصدق الفني - والمحب العميق
للإنسان . وقد استطاع صلاح عبد الصبور صورة لا
تلي عن أفضل طريقة لاستخدام اللغة ، بعد كانت
لغة سهلة لأنها تنبثق من القلب . ولقد شعرت طوبى
معرفي المسحبه به . التي تسمرت بيده عشر
عاما . ان عالمي الشعر يعرب أشد الاقرباب من
عالمه . على الرغم من الاختلاف العميق في المزاج
والشجيرة وصيغة التكوين النفسي والتوجداني
والفكري . وبعد جاء هذا الاقرباب نتيجة لإعجابي
الشديد بهذا الشاعر الذي يملك روحا نظل لأخبر
وتسليمهم الرضا عن انفسهم ولم يعرب من الموت كما
فريت منه عندما سحب بي رعاة صلاح عبد
صبور . ان هذا النير العذب من الأساطير الشعرية
حبيبة . الذي يسمى صلاح عبد الصبور . سيطر
متصلا في الوجدان القومي ووجدان جينه والاشهاد
بالاحقة . لأنه - كما قلت - كان يملك الشجاعة
فكرية والصدق الفني والمحب العميق للإنسان

الشاعر الفنان . وبصماته

□ مكره حنين

سنة ١٩٦٣ حينما التقيت لأول مرة بالشاعر الكبير صلاح عبد الصبور كان والفا إلى جوار مكتبتي
الموجود في مدخل جناح الدكتور لويس عوض في مبنى الاهرام القديم . وكان في طريقه إلى مكتب الدكتور
لويس عوض كالعادة . وقد فوجئت به والفا بأفضل بعض رموس التي كنت املكها . وكانت مرسومة بأخبر
الشبي . وكان عبرى وقتئذ بقرب من الثالثة والعشرين عاما

ولقد عرفت على الفور وعرفني به الزميل طاهر
جويكالي مكره حنين الأدب والفن في عصره
الذهبي . وكان يجلس في مكتب مواجه لمكتبي وإلى
جوارتي مصطفى البرغوثي المالك التشكيل . وعلى الرغم
من اني كنت في بداية حياتي المهنية والصحفية في
الاهرام في ذلك الوقت . إلا أنني كنت أعرف الكثير
من هذا الشاعر الكبير . ولم يكن عصره في ذلك
الوقت يتعدى اربعا وثلاثين عاما

ولقد قرأت من شعره ديوان : الخامس في
بلادى . و : احلام الفارس القديم . وكان هذان
الديوانان . إلى جانب ديوانين غيرهما من الشعراء
مصريين والعراقيين . في مكتبة كان تملكها الكاتب
سيد حمدي في حجرة يشغها بالدرهم في المجورة

وكان يقطب معنا أيضا شعراء النامية عبد الرحمن
الأبوهي وسيد حجاب وأحيانا الشاعر صبرى حافظ .
وحضر إليهما كثير من الكتاب والأدباء والفنانين
التشكيليين في ذلك الوقت في أوائل الستينات
مرت صلاح عبد الصبور وكنت نسمع شعره حينما
يعراء شاعر النامية سيد حجاب . مؤكدا الإيقاع
شعري والورد . وكان المكان يمتلئ بالنقاشات
بين مستحضر ومعارض . بين : انسى ومستنح . قادا
أحيانا إلى سحرة آخر صبية الشعر الحديث والتقدم .
والانكسار والتلاشي واللامتناهي . وغيرها من صفات
النصر . فأننا بذلك نكون قد وصلنا إلى دوة الحوية
النامية التي يستطيع فيها الإنسان لمس الحقائق
وتكوين الرأي الشخصي بها بعد

(٣)

ونظرا لأنني كنت في أثناء دراسي بكلية العرب
الحبيبة بالقاهرة (وكان التمتع فيها أكاديميا حيا .
أنادي بضرورة أن يعيش الإنسان عصره . وان يسو
الفنان بصيرته الخاصر إلى المستقبل . وان يندرب
الطلبة على الفن الحديث خلال مره الدراسة . وكان
يجمع إلى جوارتي عدد غير قليل من زملاءه - وحينما
كنا نقرا وسعدت عن مكان لأقداسنا . وكنت مع
ملالي قرص بالحدائق في الفن بشكل عام

وعلى الرغم من ان شعراء النامية كانوا يتعصبون
نما تشييبهم ويحاربون بها . فابق كنت اميل إلى
شعراء القصبي المحدثين

وكم قلت . النقب شاعر صلاح عبد الصبور وأنا مجهول معهود بالنسبة له . وهو معروف ومتألق بالنسبة لي . لقد كنت مولعا بالجدد والحداثة في الفن والشعر والأدب

ولعل هذا ما جعلني أحسن بالفترة من الشعر التقليدي المبدوي آنذاك ومن الفن الأكاديمي . بناء وتدولا

وقد كان صلاح عبد الصبور ذلك الصرح . في الشعر ، على الرغم من أنه لم يكن قد تجاوز الرابعة والثلاثين من عمره . وكان ما بلغت نظري إلى شعره أنه كان يقع على معان كانت جديدة على الأوساط النقدية المصرية كل الحداثة ، مثل السأم والروت وعادة الحياة والبرادة وغيرها . ولم تكن أسئلة التي طرحها في هذا المجال جديدة على الشعر فحسب ، ولكنها أيضا كانت جديدة على الفن بشكل عام في مصر . إنه طرح في شعره فلسف الملتقى نفس الأسئلة العظيمة الخالدة التي شغلت معظم الفنانين التشكيليين في بداية القرن العشرين في أوروبا

لم يكن صلاح عبد الصبور ليحسب من هذه الأسئلة بعدة كاملة لولا مسرحياته الشعرية المنظمة التي غزا بها أفق المسرح المصري : «علاء الحلاج» ، «ومسائل ليل» ، «والأميرة تتفكر»

انتهت صلاح عبد الصبور الشاعر المثلث ووجدت به وهو يتأمل رسومي وأنا في بداية حبي في وهو يحلم متألق في الأفق . فلم أحسن بجموده ولا بعفريته . بل أنصت فحسب بتواضع الإنسان فيه . ظفد يادري على الفور أهله رسومات ؟ ففت . هم ونكلم ممي سائلا في هدوء . منذ تلك اللحظة أصبح هذا الرجل جزءا من حياتي ، وبدت في محاولة جديدة لفهم شعره ، ساعدني فيها صديق

نعمان الشاعر كما عجز . وهو عاشق لشعر الرائد الكبير

واتواضعت أني تأثرت بصلاح عبد الصبور منذ بداية علامي به . تأثرت به إبداعا وساعرا . وتأثرت به

نما عن جوابه الإجابية ضد عرجت بها الشئ كثر . و . موصلي نفسه عند حدث عدي أصلا شاملا . على الرغم من أني كنت أقرأ في محار انص التشكيلي كثيرا ، فإني لم أكن قد وصلت إلى ذلك الصبح الذي يجعلني أدرك المعاني التي يتناولها الفنان

وقد ساعدني شعر صلاح عبد الصبور على ذلك . إلى جوار كثير من الشعراء الذين بدؤوا من معظم صلاح عبد ذلك ، مثل كمال عاز وفعل دنقل وأبو صه وندر فوفقي وأحمد موهلم وغيرهم من المبدعين الذين كنت أقرأ شعرهم قبل أن يشر في الملحق لأرسمه للجريدة

ساعدني كل ذلك حل تكوين فكرة عن الإنسان وأحلامه وأرجائه ، بعيدا عن التفاصيل الفنية التي تغلظ الفن بعيدا عن القشور السطحية التي تظلم الإنسان .

رويت يوم يادري الشاعر العظيم قائلا . حل يمكن أني لم أقرأ صلاح . ولقد دخلت لأول وهلة لتواضعت التفتحة ورسمت خلافا جديدا لديونه «الحاس في بلاد» بأسلوب عصري ، واستطعت في كتابته خطا بسيطا . وكنت مترددا في تقديمه ، ولكنه أعجب به ، وطلب مني بعدا خلافا وللمسألة الحلاج . «وحيا في الشعر» ، «ومسائل ليل» ، «ولمسألة الحلاج» مرة أخرى لطمة جديدة .

لقد كان تكليفه لي بمثابة ثقة عظيمة ، بل كان بمثابة وسام . وظفرا لملافته الموطعة بالدكتور لويس

عزوفى هدا أوسى إليه أن تقوم برسم خلافا لروايته الشهيرة «العطاء» . أو «تاريخ حسن مفتاح» . إلى طبع في بيروت في ذلك الوقت . وأبدا فقد أتاح لي فرصة رسم حوارين لبعض الشعراء العرب . وعلى رسمهم الشاعر عبد الوهاب الياني ومحمود درويش ومحيي القاسم وغيرهم .

وهكذا اقترن اسمي بأسماء هؤلاء المبدعين من الشعراء . وأيضا بشاعر العاطية الكبير صلاح جاهين في ديوانه «الحاليس وري» . وطبعا كنت أقرأ تلك الحوارين جميعا . وكان أكثرها تفضلا في نفسي ، وأكثرها عفا . كانت صلاح عبد الصبور ، الذي أخرجني من براني الإهمام بالواقعية التفريرية إلى عالم رحب . أحدثت فيه تأمل الإنسان بوصفه موضوعا لسطحية . وهكذا انطلقت برسمي من إسم الواقع إلى أبعاد رمية لأرحب ، إلى الماضي والحاضر والمستقبل

وعريب في تواضع صلاح عبد الصبور أنه حين كنا نجلس معه في بيته أو في «الأهرام» كان يجب أن يسمع مني عن الفن التشكيلي كثيرا ، وكنت أدهش لذلك . وكان يقدمه إلى ذلك محاورات التجديد في الرسم فحسب في «الأهرام» . وكنت أحسن وراء أسئلته بذلك الفهم العميق للفن ، وكان يقول لي : أنظر إلى الإنسان ولا تلتفت إلى التفاصيل الصغيرة ! تأمل بهيائه ! المهم أن يجده أو يجد بهيائه

وكما نخلص صلاح عبد الصبور من «الإكسوبرات» التي تحيط بالإنسان في الشعر تحسنت أنا كذلك بها لأجد نفسي في مواجهة الإنسان . وكان ذلك هو المكسب الكبير الذي نصته من صلاح عبد الصبور في الفن وفي الحياة أيضا

صورة جانبية

لصلاح عبد الصبور

لا اقرأ كيف تبدأ الكتابة عن صلاح عبد الصبور ، فلوته للباغت أنفلي بغير ما أحرقى وحى الآن كتب عنه الكثير وسيكتب ما هو أكثر . لأنه شاعر متميز الإنتاج . ترك بصمات لا تمحى على مسار الشعر العربي المعاصر ، ومسرحي رائد التجربة ، باكرا للضج . وله في هذا المجال الجديد إنتاجه لتفوق البارز . وليس في مقدوري أن أحلنكم عن شعره . على الرغم من أني من أشد الناس إعجابا به وسحابة وهو مدسه كان يعرف في ذلك الشخص بصفاته . لما من مرة صغر له ديوان إلا وسارع بإهدائه إلي . لأنه كان يدرك من مناقشاتي معه أنني أتدوقه بإحسان واضح وتقدير عميق . وقد كان يرخصي بجزوه . ويسلي عييه حجلا . كلما أبدت استعصا لقصيدة أو إعجابي بأبياتها . فإذا خرجنا إلى محلات إبداعه الأخرى في مجموع كتبه ومقالاته لا يمكننا أن نضع أيدينا على القوام الأساسي لإشعاعات فكره التي أنصت شاعريته الأصيلة بكل هذه الرحابة المزهوية التي يصير بها شعره



والواقع أن اهتمامات صلاح بالتاريخ والتراجم . ثم هذا الكلف المتصل بقضايا المجتمع في مدلولاتها العامة . هي التي رودت شعره ومسرحياته الشعرية بما هو أبعد وأشمل من التطلعات والبربريات والدلالات التجريدية البحت . ولهذا استطاع أن يربط بين شعره ومسرحياته الشعرية من خلال كل هذه الاهتمامات ، واهتمام الواقعية التي يعيشها عصره . فإذا أضفنا إلى ذلك تدهله في دراسة التراث ، ومتابعته ودأبه على القراءة للصلة للإبداعات المعاصرة من الأديب الأدبي المختلفة وأهمها المسرح ، لأمكننا أن نضع أديبنا على الأرضية الواسعة الفرجية التي كان ينهض بها شعره الركن ، سواء في دواوينه أو مسرحياته . وفي هذا يختلف صلاح عن كثير من الشعراء المعاصرين الآخرين الذين تقف بهم طقائهم عند حدود الارتكان على الفرجة وحدها . نعم ، كان صلاح يميل إلى الانفراد والعزلة والتأمل والعيش مع شياطين الشعر كما يقال ، ولكنه لم يكن يحط برؤياه ، أو يلوذ بها حول صوميات الفكر فساد العابر ، وإنما كان يستمد مكونات رؤياه من صلب ما يرود به نفسه دائما من معارف مفروقة وممارسات حية

ومن أجل ذلك لم يثر شعره حتى البداية تنعطف منهلة في إسهاب نثرى . بل كانت ترداد تركيزا وهذا طبيعي في مقومات شاعر ينهض بشعره حتى لا يفلت به احباب النثرى . سببا وهو يخط طريقه في ثبات نحو الإعلاء من قيمة شعره الحر . وتثبت وجوده وحيوته . لأنه شعر أكثر من لا لطمعان مادة التنبؤية النثرية وجورها . ومن هنا جاء تصويره أو تصويره نفسه فارسا يمشى لطماع ويرتدى فيض الصليب وعودة الحواس ليغير بملكانته الشعرية . ويجتاز الماوراء الصيفة التي لا تحل من موهبات الانظام وعبراته . هذا هو معنى الفارس الذي يوصف به دائما . وهو مستمد أصلا وحقيقته من طبيعة مباره بوصفه شاعرا يقف على رأس الصوف في التبحر مساحة جديدة من ساحات الشعر . وهي مساحة الشعر الحر

ولكني أعود بكم إلى ما أهدف إلى كتابته عن صلاح ، وهو تقديم صورة جانبية عنه من واقع صدائى له ومعمى به ولغزالي معه . وذلك في ضوء ما أوبرت من محاولة سامعه لفهمه بوصفه فنانا أصلا . وشاعرا رائدا . وكتابيا صليحا

وسأبدأ من العام الأخير وأنا أتابع مقالاته في مجلة الدعوة القطرية التي اختار أن يسلطها تحت عنوان «مشارف الحسبي» . وفي فستدكم هي كتاباته هذه . ويكنى أشرككم معى في دهشنى لأن يكون صلاح عبد الصبور لا يزال في الخمسين من عمره . و . يكتب من هذه المقالات وكأنه لا يصفى نفسه . أو على الأصح «يتنكر» على نفسه . إن جاز التعبير . إن يكون قد شارف الخمسين . وموضع

الدهشة بأن من قفى عرفت صلاح منذ سنوات بعيدة وطويلة . وكنت أعجبه أكثر من ذلك سنا . فإن لم يكن قد بلغ الستين مثلاً (وهو من عداد جيلنا) فلا أقل من أن يكون في منتصف الخمسينيات من العمر ، أما أن يكون في بدايتها أو على مشارفها . كما قال . فهذا هو الكثير للدهشة . وإلا فكم كان منه حتى قابلته للمرة الأولى في مقهى عبد الله الشهيرة بميدان الخيرة في نهاية الأربعينيات ؟ إن الفكرة لا يمكن أن تكونى إلى هذا الحد ، وإن كان مقهى عبد الله لم يظن إلا بعد ذلك ، ربما يسبح سنوات أو ثمان . وإذن فعلى قفيت لم يكن صلاح قد غطى العشرين

أصف لكم بعد هذا المقى الباطح . شاب عمره ذاكر المسرة . لا يمكن إلا أن يكون صليبا من الدنيا أو أسويط . فلما عرفت وسأله عن سقف رأسه قال إنه شرقاوى . وربما كان أجداده من الصاعدة . لأن الشرقية تعد من امتدادات الهجرة الصاعدة إلى الشمال . مثلها مثل الإسكندرية . مهد الاستيطان اللتان للصاعدة في وجهنا البحرى . كان يأتى إلى المقهى «مكرراً» من بقية الجميع / ويجلس في عزلة تامة . نظير وجهه مسحة على القنوط الدائم . فإذا دقت في أعجبه وجدته يحاول أن يخبى ما يحتمل في دماغه من فكر متصل تكشف عنه نظراته . لأنها لم تكن نظراته ساذجة شاردة . بل نظراته لم عما يندور في عقله أكثر مما تم ما يتنجح في عياله . وكان هذا هو موضوع دهشنى بعد أن عرفت عنه أنه شاعر وليس كاتباً أو تالفاً كما حسب أول الأمر . ووجهه لم يكن يم من سنا . لأنه كان يشو عن كثرة ما فقه من جمادات . وما يحيط عيبه من حالة سوداء ، كأنه قد غطى الثلاثين . ويظل صلاح متفرداً بنفسه فوق مضط منزل يندخ في شرفة . وجنب لسانه أكراباً . وكأنه يخرج من كازمة أو يتنظر وقوعها . حل عكسة جميعاً عن رواد المقهى . كما في عز شايته مستقبل الحياة في حير ورقة والمطمان . وليس وراء أحدنا ما يشله أو يثقله أو يفسده . وإنما ينصب اهتمامنا على إطلاقة في الاستمتاع بحلقة المقهى وه يدور بيننا من مناقشات ومجادلات . وما يلحق من صحت متصل . يسمى كل منا إلى نيته لنفسه حتى يشرك به الآخرين معه

أحدث به أكثر من حلقة على بداية ممارسا وعكم المادة التي وكنت في طبعى لم استطع أن أخبر عنه حقيقة شعورى بالنسبة لشخصه . فرجسته بأنه يعتمد المزق والقلق ، فإذا به يتشم ويرمي كفه إلى الهواء وهو يشمل سبجارة ثانية يردد شلوخاً بإشارات من يديه يتحرك معها دواحه . أنه يحسنى حل صرعى ، فانا أتكم من خلال عقل بكل ما في قلبى . ولا أقطع عن الشعرية من كل شئ . واليهكم على كل شئ ، في بساطة طيبة ، مرددا «ياربى طلمت ريك !» . فإذا التأم للشمل في

المقهى جلس صلاح في الطرف البعيد وقبضت تحت فكه . وراح ينصت إلى ما يقال . سبل جمعا صاحبكين وهو يتشم في قنوط ، حتى يشعر نفسه بأنه ليس خارج الدائرة . ثم سرعان ما يركبه اللال والسأم قهيب وانها وينصرف . فإذا طالبناه بالحلوس اختار أن يسحب بمحمد إلى جوار أنور المعداوى أو محمود حسن إسماعيل (رحمهما الله) فكلهما كان يجلس في جدبة وفادرا ما يشترك معنا في مناقش الصاحت . لكنى لم أكتشف إلا بعدها برس ما كان يعاينه . فقد كان يأتى وفى جيبه أنسر ما كتب من شعر ، يحاول على استحياء أن يخلطنا به . ويخفى أن يعطيه أحد يتلاوته . لأنه لم يكن يحفظ ما يكتب . ويشار في تلاوة أبيات قصائده . إلا إذا أخرج من جيبه الورقة التي لحوبه وانفرد بالمعداوى أو محمود حسن إسماعيل ليقرا لها سباً . كان شديد الحجل من شاعريته ، ولكنه لم يكن ضعيف الثقة بشعره . وربما كان هذا الحجل هو مبعث ما يحيط به شخصيا من وجوم .

هكذا عرفته شاباً . لكنه لم يستمر على ذلك الحال طويلا . ولعله لم يفتح على الناس ولحياته بطلاقة متزايدة إلا بعد أن بدأ يتغلغل بالكتابة النثرية . وينشر مقالاته في الصحف . وينتجج في هذا الوطن الحلى الزاخر بكل موجبات النشاط . هذه الفترة الصحفية هي التي كوئت ما يمكن أن أسميه الشخصية الخارجية لصلاح . وليس معنى هذا أنه كان مزدوج الشخصية . بل على العكس . ويمكن معناه أن التجربة الصحفية ساعدته كثيرا على الخروج بدائته من خلف الستائر والحجب السوداء التي كان يحيطها بها . عرف خلالها كيف يفصحك من قلبه . وكيف يسخر من الناس . والشئ الوحيد الذى كان يورقه فيها ما كان يسميه «العيش بظهر مكشوف» . وهو معنى التعرض لمهنة تلوذ بالكتابة المنتظمة كصنار رئيسى لحياته . ولهذا فقد سعى إلى الوظيفة لأنها وحدها التي تتيح له أن يكتب وقتاً يشاء . وأنا لا أرمم أنى غير بشخصية صلاح ، لأن صدائى له كانت متقطعة . لكنى كنت أحس عن بعد وأدرك حقيقة تواضعه ومزقائه كما يشرکہا اللاصمون به . لقد عاش دائما يرمى إلى الحدود والدهشة والعيش في لسان . حتى استطاع أن يكتب الشعر . وهذا الرغى في أحصاد الوظيفة فاردا دواحه على مضطها الولير . لكنه كان صاحب موهبة أصيلة . يدعها مكر فوى والترام حارم بالقضايا العامة . وديت كله كان يجد به بحاله التوسع في كتاباته النثرية . ولم يكن شئ يورقه كثيرا مثلاً كان يورقه شعره ورسائله في الشعر . إنه الشئ الذى كان يعبه وعباً تاماً وهو يردد دائما وأنا لا أحد معنى إلا في الشعر . وهذه العبارة كان عادة يبدأ نقاشه كلما حاول أحد أن يتخذ عليه هفوة مما يكتبه من مقالات وموضوعات ودراسات . ومن أجل هذا عاش صلاح يتعين الفرص الملائمة للابتعاد عن الكتابة الصحفية . مع أنها كانت بالنسبة إليه أسهل

داس بله القضاہ وکاتر یشاهد عرضی إحدى
مسرحاتی فاحصہ فی اخر الزم راج یشرح فی
السبب . وهو یسئ - حج الکتب تشرح - أصابع
من شرح وحبہ شاعریہ التشرح حق ولو کان مرقا
فی التواضع وان هذا احب الخدیہ - دلفواضہ
الشعریہ - کما سماها - کانت تروسیب ایامها فی
ذمیتہ . لیکہ لا یفرز علی استعدانها فی مسرحاتہ
لاول بقدر ما یرج فی استعمالها بعد فہم کامل
لعمدہ فی مسرحاتہ الاخیرہ . ویس هنا ترو لعمادہ
القی یحییہ المذلل الخاق فی محاورہ وحرصہ علی دعم
مکرماتہ الإبدعیہ . وقد کان صلاح من هذا النوع ؛
لأنہ - کما ألفت - کان یشق طریقہ بناء فی محاورہ
صعب م یکن توجیہ وحلہا لتکون صافیة ان
د . د . تروسی علی مثل هذه المعانہ - معانہ
بدنی . ومعانہ المراس . ومعانہ المریض علی
حسب رسانیہ . وقد کان صلاح بأخذ نفسه بکثیر من
فی کتاتہ للتشرح . بل کتابہ للنشر علی

ورثنا من الطائفة صاحب بكون مهم ،
والتيب مع صلاح في ائحد ولى لشاء دعائى
محمد مهدي الخوهرى الشاهر اسم الى الطهر الى سهره
في حيرته . وانا اعرف الخوهرى عند سوت بيده
وحامت سيرة صلاح في حديثنا عن الشر هب في
فرد . كنت احبه هو كذلك سبحانه على صلاح ،
ولكنه اسلك سبيله التليعون وطلب ركم عرفة صلاح
موجده فيها . ولم يكتب بدعوه . وايضا اندم لياني به

برحمتك الله يا صلاح ، وبرحمته من بعدك لي
 صدك على هذه الصورة الدراماتيكية : الباعثة

آفن بالكلمة

وليد منير

الشاعر العظيم - كما يقول صلاح عبد الصبور نفسه - مكتشف عظيم في عالم الوجدان والخيال ، لأنه يرى الأشياء والأحاسيس رؤيته طارئة . ليست نظره ولادة المنطق أو العلم ولكنها ولادة المجلس ، وبهت أدواته هي التحليل والتركيب بل هي الخيال الخصب . ولقد يلتقي الشاعر بالنبي أو الفيلسوف في ان رؤية يحمل نوعاً من التجاور للظواهر والمفاهيم لتطفل إلى جواهر الأشياء وتعمل على تسمية الواقع والكشف عن نفاذه . إن الحقيقة - كما يقول أنطوان فوسانت - هي ما يُعْزَر ، ويُعْزَر ما يكون الشاعر بصيراً فإنه يفتح لنا أبواباً جديدة للفعل . ويخرج بنا إلى عوالم لا عهد لنا بها من قبل . إن الشعر الحقيقي ليس انعكاساً للواقع ، ولا يسعى له أن يكون كذلك . بل إنه في صحبته نفرض هذا الواقع ونق له من أجل إعادة تشكيله بصورة مغايرة . والشاعر الذي يطرح تصوره للعالم من خلال هذا المفهوم هو شاعر يترك لنا ما هيته من ناحية ، أو ما هيته العلاقة بين الفن والواقع من ناحية أخرى .

المؤسسة في القصيدة . وهذا إلى استخدام البحور التي لم تكن تستخدم في الشعر القديم : لا قليلاً ، كبير (الرجز) ، وغير (المختلطة) كما مرجح في القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر . ومخالف المذاهب التقليدية من طريق بعض الزخافات والعلل التي ترد في بدايه الأبيات أو في وسطها .

وتلاد تعدد الأصوات في شعره ، واعتماد على شطر واحد بطول أو بقصر ، ولجؤه إلى سق جديد في التشكيل والتضم والتضمة ، إلى إقامة مناطق جاذبة ، غنية بالدلالة والجمال بين خمسة والبيت ، وبين الأجزاء المتعددة والسياق الذي ينظم هذا التعدد في وحدة مناسكة .

وفي تجربة صلاح عبد الصبور الشعرية عتج الفكرة بالحلم ، والحياة بالموت ، والواقع بما وراء الواقع . ومن هنا يصبح الأدب كما يقول بيروذا تجربة شخصية تستغرق جميع الأبعاد .

إن الشاعر هنا لا يسمح للواقع كما يعمل بعض الواقعيين ، ولكنه يكتشف من أسر الكائن في نحتاته ، وبذلك يوسع من مدارج هذا الواقع وقيمه ، كما يقول كاريتير ، ويتلفاها بشكل مكثف .

وقد نجح صلاح عبد الصبور من خلال هذا في أن يكون شاهداً على عصره ، ومعبراً عن همومه ومصائبه ، دون أن يقدم كالأخريين تنازلات هيبة ، من شأنها أن تنال من صدق تجربة أو تصف من بساطها .

الرومي السطحي .

وكان صلاح عبد الصبور يؤمن بأن للحاضر جدوره الضاربة في الماضي ، وأن على كل شاعر أن يجتاز تراثه الخاص . وكانت قصيدة القناع هي مدخله إلى عالم المدراة الشعرية ، فاستدعى في أعماله حدداً من الشخصيات التراثية ، كالحلاج وبشر بن الحارث والملك عفيف بن الخصيب ، ليتحدث من زواجرهم عن همومه ومشاكله وأحلامه ، وأعطى بذلك للقصيدة الحديثة عمقاً أبعد من عمقها الظاهر على المستوى الشخصي والفنوي الإنساني .

وكان صلاح عبد الصبور يوجد بين التجربة الصورية والتجربة الفنية ، ويرى أنها تتقايان عند غاية واحدة . هي العودة بالكون إلى صفاته الأولى ، بعد أن يجوع الشاعر غار التجربة . وكان يسعى كالفنانون - إلى المظهر بصفه ، وقد وشع من مفهوم التجربة الشعرية ، منعداً على المفهوم السطحي المباشر ، الذي روجت له المدرسة الرومانسية الغربية من قبل ، فأصبحت تعني في نظره ونظر أقرانه كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والذاتيات . واستلقت لتشمل كل حدث وجداني وفكري من شأنه أن يواجه عقل الإنسان وحوته .

وقد طور صلاح عبد الصبور - مع زملائه الرواد من شق الأنظار الغربية - من حوسق الشعر العربي ، خارجاً على إطار العروض التقليدي كما قدس له الخليل ابن أحمد . وصارت التعميله هي الموحدة الإيقاعية

وس مجاور الحقيقة إذ ما قلنا إن أعمال صلاح عبد الصبور في خلال مراحل تطوره تعد وثيقة فنية ومفكرية ، تكشف عن أبعاد التجربة الأسيلة التي خصصها جيل الرواد من المهوون في شعرنا العربي المعاصر .

لقد أسهم صلاح عبد الصبور إسهاماً جليلاً في خلق معجم شعري جديد ، وتأسيس حساب جديدة ، وأضاد بعداً فكرياً وفلسفياً رائعاً للقصيدة العربية الحديثة . فضلاً عن هذا فقد غنر بناج المدراة الشعرية من خلال إبحاراته المسرحية الرائقة ، التي أسكنت الحاجة إلى المسرح الشعري على الرغم من رجم الكثيرين أن دور الشعر المسرحي قد انتهى منذ وقت بعيد .

كان صلاح عبد الصبور يؤمن بقوله جوفه : « إن القصيدة تشكّل قبل أن تكون جمالا » . وكان يحاول أن يؤادر بين معنى التشكيل من وجهة نظره : التوازن والبناء ، لكي لا تصح القصيدة عرد إحساس وحسب ، بل إحساس متجسد . وكان من أوائل من يذو غمراته قاموس الشعرى إذ ادرك أن الشعر لا قاموس له . وأن القدرة على التعبير من خلال اللغة مستويها المختلفة هي وحدها محل جودة البيان السعري .

وبذلك أعطى الشاعر لبعض الكلمات العادية أو الدارجة ، كانشي والرد والمصطبة والحل ، دلالتها الخاصة في سياق تجربته التي تعبر عن هموم الواقع

ظل المسرح الشرقي حياً يرادو خيال شاعرنا حتى كتب في عام ١٩٦٤ مسرحيته الشعرية الأولى «أمانة اخلاج». وكان تناول حياة اخلاج، كما حدثت به من صور البحث والكفاح والنضال، ومعالجه درامياً، طرحة - كما يقول صلاح عبد الصبور - لمداب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، وجرهم بين السيف والكلمة، بعد أن مختاروا الخلاص الاجتماعي حلاً ثورياً، بدلاً من خلاصهم الشخصي، وبعد أن يؤمنوا أن يحملوا عبء الإنسانية كلها على كواهلهم.

وربما كانت هذه القضية نفسها، بمسوياتها وأبعادها المختلفة، هي ما عاد إلى طرحه صلاح عبد الصبور بشكل آخر في «ليلي والجنون» ١٩٦٩. وربما كشف صلاح عبد الصبور معنا هذه الطاقة الدرامية الباهرة في قصائده المئالة فأراد أن يمدد بها بصورة أكثر صفاً وشمولاً.

وبعد إلى شاعرنا الكبير بشكل خاص فصل رد الاعتبار إلى المسرح الشرقي بعد ازدهار المسرحية الغربية في بداية العصر الحديث وطغيانها على المسرحية.

ولغة الشعر المسرحي جديداً لغة تربة مليئة بالأيدياات ومكتفة - كما يقول إليوت - بالدلالات، بل إن لغة النثر الرفيع في المسرح تقرب بشكل أو آخر من لغة الشعر. فإذا أضفنا إلى ذلك - كما يقول عبد الصبور - عنصر (الرمز) من حيث هو بعد ثان للمسرحية (وهو ما قام به حل سبيل المثال في «مسلم ليل» و «الأميرة تنظر»)، ذلك العنصر الذي يشغل في الشعر أول ما يشغل، أدركنا أن في كل مسرح عظيم لونا من الشعر أو لونا من الشعرية.

وفي مسرحيات سوفوكل وشكسبير وإيسن وإيلوت وبريخت وغيرهم غير دليل على ذلك.

وقد بدأ المسرح شاعراً وثباً شاعرنا أنه سيبدو يوماً كذلك، على الرغم من غلبة الطابع الاجتماعي الذي عليه منذ أواخر القرن التاسع عشر. وكانت آية ذلك تلك الإيماعات الشعرية التي تتخلل المسرح الغربي في أيامنا. كما أن المسرح التمثيل، الذي تتأثر به الموسيقى والماء والرقص، لا يخلو من هذا القس الشعرى الذي هو

وقد اختار عبد الصبور لأولى مسرحياته أكثر لاشكاً تقليدية وخطوطاً في الوقت نفسه. وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية.

وحدثت المروص في هذه المسرحية وتعد - فقد استعمل فيها شاعرنا أربعة ألوان من التماثيل - مدحلاً عيباً ما شاء من الزخافات والتمثيل وهي

قصيدة الرجز (مستغل)
قصيدة الوافر (مفاعلت)
قصيدة المقارب (موزون)
قصيدة المتعارضة (معلن)

وبذلك أدخل صلاح عبد الصبور على موسيقى المروص في مسرحياته الشعرية روحاً من الطراعية.

وقد حاول عبد الصبور بما بعد أن يمدد من الاتجاهات والمدارس المختلفة في المسرح الشرقي والنثرى على السواء، وكان ذلك مؤشراً مهماً إلى ثقافته الشمولية الواسعة، وحاصلته الشعرية، وطموحه الفني.

في مسرحية (ليلي والجنون) يحاول شاعرنا أن يكون واقعياً ومعاصراً قدر الإمكان، كما أنه ليس القصة القديمة الثامنة (قصة ليل العنبرة وقبس بن الطرح) ثوباً جديداً يناسب مفايس عصرة ويخرج محتواها من دائرة السلب الكامل (تمتلاً في الاستسلام للمقادير الغاشمة والأعراف الاجتماعية الجائرة) إلى دائرة الفعل الموجب (تمتلاً في محاولة الثورة على السلطة التي تهيئ الشرية وعلى تقاليد المجتمع المتخلف).

وفي مسرحية (الأميرة تنظر) يكتب صلاح عبد الصبور حل إمكاناته الشعرية إلى خدمة فكرة، ويخلق بنا شعرياً في أفق الفانتازيا، في حين يستغل في مسرحية (مسلم ليل) شكلاً آخر من أشكال التعبير المسرحي وهو شكل (التراجيكيديا) أو الكوميديا السوداء. وهو يزار بين الحوار والموقف لبعض توصيل رويته الشعرية الدرامية، ويصغر أكبر قدر من التكيف والإتارة، كما أنه يلجأ إلى نمطية بسيطة تعتمد على تولي الحركة والسكون، مع لوان من التفرع والتوزيع يتوافق مع لغة الحوار ويضاهي الحدث.

وبما لاشك فيه أن صلاح عبد الصبور قد سيج في المسرح الشرقي العربي مهباً جديداً مجاور به للفرسة الكلاسيكية (شوقي وهزيب أباظة) وأصناف إلى عطاء المسرحية الحديثة (عبد الرحمن الشرقاوي) وطور من كشوفها بصورة تفتح آفاقاً جديدة رحبة لكل من يكتيون المسرح الشرقي من بعده.

...

إن النضام تراث محمد خير التاريخ، والتفقه الخشيق هو من يؤمن بدمور الكلمة في تشكيل الإنسان، ومن ثم تشكيل الواقع من حوره.

وكان صلاح عبد الصبور من أبرز مقبضات قديم عوا بالتحايد بوصفه مبدعاً وعاملاً في حقل الثقافة، يدعه دائماً إلى المشاركة الخاصة المخلصة في تبيير للناس الثقافي وتطويره عالياً وحرية، على الرغم من كل

العقبات التي كان من شأنها أن تال من همه للشعف في بلادنا وحجاسته

لقد كان يحمل بين حروجه - كما يقول - شهوة إصلاح العالم، وكانت هذه الشهوة هي القوة الدافعة في حياته لكيلا يحاول أن يمدد خمسة من كثير من التقاضير، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحها.

لقد حمل صديقه قوي ظهره كاخلاج، وخرج يمشي باخقيقه بين الناس، لم تصرفه هذه الأنطوة عالياً من رعبه المخلصة في شربها، ولم يقدده بحسبه بأنه يكتب على الرمل - كما يقول بيرون - في كثير من الأحيان عن النصى في الطريق الذي يختاره لنفسه منذ أن ربط مصحبه بمصير الكلمة.

وقد عرفت صلاح عبد الصبور أستاذاً وشاعراً وصديقاً، كان واحداً من الفرسان الشرقاء الذين ظلا يصادهم الإنسان في حياته. وكانت فرحته بمود شاعر حقيق يخوف فرحته بأى حدث آخر في حياته الثقافية.

لم يكن صلاح عبد الصبور واحداً من مروحي الأيديولوجيات، ولا كان واحداً من محرق المهارات وفلادرك الزلفه، بل كان شاعر ناصحاً، ومناشراً وصيماً، وعرف ذلك كله فقد كان واحداً من هؤلاء الذين يفتحون عقولهم وصدورهم لكل لأذكاء وشقي الاتجاهات، ويؤمنون - على الرغم من كل شيء - بأن المصنوعة الفكرية هي أشرف المصنوعات.

ولم يسهم صلاح عبد الصبور بشيء ومسرحياته فقط في تطوير دورنا الأدبي، بل أسهم أيضاً بدراساته المثيرة في تأسيس حاسة جديدة جديدة وصيرة نقدية نافذة، ويمكن أن يذكر على سبيل المثال بعض الكتب التي أرى بها شاعرنا المكتبة العربية مثل (قراءة جديدة لشعرنا القديم) و (حياتي في الشعر) و (على حدود طه) و (ماذا يلي منهم للتاريخ؟) الخ.

وقد تمثل صلاح عبد الصبور على مدى ثلاثين عاماً بين حرائق ووظائف شقي في الدولة، ولم تكن قوته فرصة واحدة يستطيع من خلالها أن يخلق شيئاً بعيد عنه والمنا التفاضل، أو بعيد منه مظهره، إلا واتصفا دون تردد.

وقد قدم الكثير والكثير من خلال عمله مديراً للشربالدر المصرية للنايف والترجمة والشرثم وليس تحرير مجلة (الكاتب)، ثم رئيساً للهيئة المصرية العامة للكتاب بعد عودته من الهند، حيث كان يعمل بها مستشاراً ثقافياً لبلادنا.

لقد كان وقاؤه العظيم لدوره الإبداعي الأصيل، ومسؤولية عن قطاع عريض من قطاعات الثقافة في مصر معبراً عن الإيمان العظيم الذي يلي له - كما يقول - نظراً لا تشوبه شائبة، وهو الإيمان بالكلمة

عرض الدوريات الأجنبية

صلاح عبد الصبور في الإنجليزية

□ حمدي السكوت

لم نخط أعمال صلاح عبد الصبور حتى الآن بسبب كبير من غلبة دراسي الأدب العربي في اللغة الإنجليزية. ولعل من أسباب ذلك أن المصنفين جميع الشعر العربي الحديث في تلك اللغة هم لغة قليلة. ربما لصعوبة فهم الشعر وتذوقه على غير الناطقين باللغة. والملاحظ أن أبرز الكتب التي نشرت بالإنجليزية عن الشعر الحديث قام بها دارسون عرب أو ناطقون بالعربية.

عام ١٩٥١ يقول

الناس في بلادى جارحون كانهضون
هاؤهم كرجلة الشتاء في ذؤوبة النظر
(صعكهم يتر كاللهيب في الحطب
خطالمو تريد أن تسوخ في الدراب
ويظنون - يسهرون - يسهرون - يجشأون -
لكنهم بشر
وطيرون حين يمتكون قبضى نفوس
ومؤسسون بالقدر

ويستطرد الشاعر من ذلك إلى تقديم صورة عامة
المعمر التي وهو شخص عند مدخل قرية - يسير
ساعات المسق - يحاط بالرجال الذين يستمعون إليه
ابتداء كله وهو يحكي حكاية - تجربة الحياة - وهي
حكاية مثلك ليكيه ولحق رؤسهم وتعلمهم - حذرون
في السكون - في لجة رعب صبيش - ويستمعون
قوة القصر إلى تساؤلات حول المعية من كدح الإنسان
في هذه الحياة - وحول أساليب لغة المستعينة - به
يرسل سائل ثوب ليصير - وح على اسم القصر
وامتلاك - أو من عهده قد ملك بالذهب اللامع
ثم سبها تتلحرج في أعماق جسمه - وتبني
القصيدة برناء الشعر نظرية ثابته وعندها عنه
لمسكين قد مات

ومار خطى مشهد القدر
من يملكون مثله حليات كان قد
لم يدكروا الآله أو عزيريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القدر قام صهيح خليل
حفيد عيسى مصطفى

أولا ما نشره في الكتب

وأصبح من عناوين الدراسات السابقة أن ما نشر
ما من صلاح عبد الصبور لا يبدو أن يكون إشارات
ها وهناك - قد تطول وعد نقص - أنها ليست
دسات حقيقة مستقيمة

ومن أنظار تلك الأبحاث مثلا قول د. د. د.
تحدث عن ظاهرة - التسم - أو - التسمير - أو
الإنسيابة - Engiambment

ودخل أي حال - جعل حد علمي لم يجمع - من
بين شعراء العرب في كثافة الشعر الراسل مع
استخدام - الإنسيابة - سوى شاعرين أولهما
صلاح عبد الصبور في قصيدة «أق» - المنشورة في
ديوان «الناس في بلادى» (١٩٥٧) وثانيهما
يوسف الخال في قصيدته «الظلمة والحمار الأول» -
التي يتحدث فيها عن الخلاص الروحي - ويستعده
ما - يودية صبيحة - في ديوانه «البئر المحمر» -
(١٩٥٨)

والتصديتان هذتان ومختارتان في الشعر العربي
الحديث سواء من حيث الشكل أو المحتوى.^(١)
أما تناول الطويل - ما - لعدد من دولاب
صلاح عبد الصبور فمقدمة الدكتور مصطفى مدوي
التي كتب يقول

«ومثل باقي كتب الشاعر المصري صلاح عبد
الصبور (١٩٣١ -) شعرا ونصا - حول
الفترة - يكشف عن مدى التزامه الاجتماعي في
القصيدة التي سمي بها ديوانه الأول «الناس في بلادى» -
(١٩٥٧) والتي نشرت أولا في مجلة «الأدب» في

وسهم مثلا الأستاذ الدكتور صبح غوري - الأستاذ
بجامعة كاليفورنيا - وهو لبنان الأصل - فقد نشر:
Poetry and the Making of Modern
Egypt, Leiden, 1971.

وربما مصر الحديثة) والدكتور مصطفى مدوي -
أستاذ بجامعة ألكسندرية - وهو مصري - فقد نشر
A Critical Introduction to Modern
Arabic Poetry, Cambridge Univ Press
1975.

(مقدمة نقدية للشعر العربي الحديث) - والدكتور
سلمى الحيدوش - وهي فلسطينية - فقد نشرت
Trends and Movements in Modern
Arabic Poetry, Leiden, 1977

ومذهب في الشعر العربي الحديث) - والدكتور
سميئيل م. د. - الأستاذ بجامعة تل أبيب - وهو
أصلا عراقى - فقد نشر

Modern Arabic Poetry 1800- 1970
Leiden, 1976

١٨٠ - ١٩٧٠ (الشعر العربي الحديث) - كما أن
المؤثر محمد مسعدة «مأساة الحلاج» - إلى الإنجليزية
سناد - بكر أساذ هو الدكتور خليل سمعان -
أستاذ بجامعة ولاية نيويورك

وبما يجب والحالة هذه أن يكون
له ذات السعة ومثاق هو تقديم الشعر العربي
الحديث أو ظاهرة من طوره الهامة - عالما غير كما
- حد - في القراء لأحباب - وفي مثل هذا التقدم
بعض الخفوض المبرصة عادة - ويكنو باللمحات
والأساس - بدلا من - ندس العمق والتحليل
لمعنى - كما شعر وسيمس في هذه النظم لما
نشر عن صلاح عبد الصبور في كتاب «أولا» -
نشر عنه - للبدو باب بعد ذلك

مذهب اللب

لقد أشرع في بدءه سوطا لا يعرف من في راحته
قد وضعه

من فوق ظهور المسجونين الصرعى قد وضعه
ورجال وساء قد لظفوا الحورية

لخدمهم أربابهم من دون الله عبيدا صغريا
ثم يقتس الكاتب آياتنا أخرى كثيرة يرى أن

بعضها يدين السلطة - وبعضها يدين الهاكمة ونظام
الحكم القس - وهكذا^(١)

أما المقادير التي تشرت بيع لاحق في نفس
الجملة (بفرصة ١٩٧٩) حول التصوف الإسلامي في
الشعر العربي والدراما يبدؤ الكاتب مقدمات عن
التصوف وعن ثابغ الخلاج - ثم يشعها بتقديم
صورة الخلاج في ديوان البياتي «سفر الفقر والثورة»
وصورة في «مأساة الخلاج» - مكتوبا تقريرا بالقباس
أشهر كل من الشاعرين - وميزوا ذلك بقوله : «في
هذه الدراسة يسمح للناظر أن يعرفها بتفسيرها وجهة
نظريتها» فالكتاب يقوم فقط بدور المرشد الذي يقدم
للكلمين إلى المسرح - وبه إلى الملامح البارزة لما
يقولون ، ويوضح المخرى ، ويخلص المخرى
كله^(٢) وبعد أن يلاحظ أن القراء عادة ما
يصيرون «لاكتشافات الطويلة ويتخوضون في لرائتهم»
يفرر أن هذا لو حدث بالنسبة لهذه الدراسة فيكون
خطأ فادحا ، لأن المكتشفات هنا هي الدراسة .

مأساة الخلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية

ومنذ أن ترجمه الدكتور خليل سمعان مأساة الخلاج
وهو يعتقد أن صلاح عبد الصبور قد تأثر في كتابته
بمسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» - وذلك
واضح حتى في العنوان الذي اختاره للمسرحية بعد
ترجمتها وهو : «جريمة قتل في بغداد»

«Murder in Baghdad»

لكن يلفت انتباه القارئ منذ الوهلة
الأولى إلى مسرحية «جريمة قتل في الكاتدرائية»
 Murder in the Cathedral وقيل أن
يشير الدكتور سمعان الترجمة ، نشر مقالاً في مجلة
«Comparative Literature Studies» سبق
أن أشرنا إليه ، إليه وإن كنا لم نستطع - لسوء
الحظ - أن نحصل عليه - ومع ذلك فقد وجدنا
العوض عن هذا المقال في المقدمة التي كتبها الدكتور
سمعان للترجمة الإنجليزية للمسرحية ، التي هوامها -
والى إيس إليوت وصلاح عبد الصبور - دراسة في
العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب - هنا فضلا
عن أن مقال الدكتور «لوى ترمين» الذي يجتص
احتلالاً فورياً مع مقال الدكتور سمعان ، يلخص ما
ورد في ذلك المقال ، وسوف نعرض أيضاً لمقال
الدكتور ترمين في شيء من التفصيل - بعد أن نعرض
في إيجاز أهم ما ورد في مقدمة الدكتور سمعان للترجمة
الإنجليزية

توضح هذه المقدمة أولاً أن ثابغ الخلاج بين
المسرحيين لا يمكن أن تقوم على المصادقة أو موارد
الحواطر - نظراً للاختلاف الشديد بين الثقافتين التي
ينتمي إليهما الشاعران - ثم يقر الكاتب أنه قد درس
أثر إليوت على صلاح عبد الصبور من خلال وسط
مسرحية إليوت «جريمة قتل في الكاتدرائية» مسرحية
صلاح عبد الصبور «مأساة الخلاج» - ويقدم عرضاً
موجزاً لتاريخ حياة الخلاج - موضوع المسرحية -
لتنقل من ذلك إلى عرض أحداث المسرحية في
إيجاز - ثم يقول إن التشابه بين مسرحية إليوت
وحركة كتاب الكاتدرائية - ومسرحية عبد الصبور -

مأساة الخلاج - تشابه يلفت النظر - فكلاهما كتبت
في الشعر الحر وفي فصلين - وكلاهما تتناول أحداثاً
تاريخية ودينية تشكل جزءاً حقيقياً من الثقافة التي
ينتمي إليها كاتبها - وكلاهما شاعرين يقطعان الخط
مقطوعات حد بلغة من النثر - وهو نثر يشبه النثاقيد
الدينية الخاصة بكل منهما - والدافع الحقيقي
للاستشهاد في كلا الحالتين ميم - في مقدمة المسرح
يقف القارئ (في مسرحية إليوت) و (في مسرحية
عبد الصبور) خلف المصخرة التي تصبح مطالبة
بصلب الخلاج - لأن خلفهم يقف أسرار غير واضح
العالم هو الملك هيري في مسرحية إليوت - وقصة
عبد الصبور «الذي يدينون الخلاج» بأسلوب يشبه
أسلوب بيلاطوس Pilate في محاكمة على
المسيح حيث يقف إليوت مأساة استعذاب بيكت
للمسيح إلى الموت الذي يلج أمامه - ويخبر عبد
الصبور مأساة مشابهة - من خلال المريدن الذين
يرحمون أنه قد تمسوا في استشهاد الخلاج بناء على
رأيه - وهكذا فإن المسرحيين في أبعد مستوى لما
نرتكبن على زيادة الاستشهاد

إن القصة الجوهرية في كلا المسرحيين ليست
هي الأحداث نفسها وإنما الدوافع الكامنة وراءها ولا
يمكن أن يكون بيكت قد سعى إلى الاستشهاد ، لأن
هذا يشكل خطيئة - وفقاً للعالم الكاثوليكية
الإعلانية - إليوت . ومع ذلك فهذا السعي إلى
الاستشهاد بشكل أنظر إجماعاً ليكت ، وهو إجماع
ناج عن ميوله الخاصة

أما الاستشهاد في مسرحية عبد الصبور فقد سعى
إليه الخلاج في صراحة - وعبرية فالخلاج يحث الله
إلى درجة التصحية بالذات في سطر - ولكن مع
التكشف التدريجي للمسرحية يبرر أمامنا هذا
السؤال : لماذا كان حتى الخلاج «حييم» (سيحانه) هو
الذي يؤدي حتماً إلى الاستشهاد - أم أن موت الخلاج
تم - بالأحرى - عقاباً له على الخطيئة التي ارتكبها
بالروح بسلامته بربه ؟ أم عدم الخطيئة ما قاد إلى
استشهاد الخلاج ؟ إن النهاية تترك مهمة

وعلى علم - من المسرحية ومن تقليد الصور -
أن الوجود بالسر القفس خطيئة - ولكن لا علم ما إذا

كان الخلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان - ولا ما
الدافع وراء الحدث - وفي مسرحية عبد الصبور بلوح
وكأن مصدر الحدث هو الله لا الإنسان لأن الصحية
نفسه - مستفلاً عن إرادة الله - يختار الشهادة - ومع
ذلك ففي المسرحيين مركز الشعر قصة الدوافع
الأساسية مهمة - هل صادق بيكت الاستشهاد أم
اختاره ؟ أكان استشهاد الخلاج باختياره أم عدا
له ؟ لا القارئ يعلم ولا القائل

وكلا القائلين مع ذلك متضا لصورة بديع
يقول بيكت : «إن كل شيء سيرحو انحراب مع»
وسعى الخلاج إلى متعة مع حياته لله

ثم يوضح «سمعان» الفرق بين موقف
الرجلين - التمثل في تطور الخلاج منح حياته لله من
جهة - وقناعة بيكت بتبديد المدور من جهة
أخرى - هذا الفرق ناجم عن الاختلاف بين المسيحية
المسيحية orthodox وبين التصوف
الإسلامي - موضوع الفرق بين وبين الإسلام
كدين - ثم يشير سمعان في عظام مقاله إلى أن المادة التي
يستخلصها عبد الصبور وإن كانت تختلف كثيراً
عن «مأساة إليوت» - فإن الواضح أنه قد وجد في
الأفكار التشكيكية عبد إليوت ما أعاد منه في معالجة
مادته هو - سواء من حيث البناء - في عدد الفصول
وفي استخدام الكورس - أو من حيث الموضوع - في
غرض الدافع وراء الحدث - وتأثير إليوت يمكن
ملاحظته في تفاصيل أخرى - وفي بعض أعمال عبد
الصبور الأخرى

وأما أثر هذه الحركة التجديدية على الشعر والمسرح
العربيين بعامة - فلا شك أن كليهما^(٣) يمر (بمصلح)
بتغيرات ثورية - وبخاصة لما يتعلق بالشكل والبناء -
وبالأساس الهيكلي لقصود المسرح العربي الوليدة^(٤)

شهود حيوان في مأساة الخلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية

وبعد أن استعرضنا وجهة نظر الدكتور سمعان في
العلاقة بين مسرحيين إليوت وصلاح عبد الصبور
نتنقل الآن لعرض وجهة نظر أخرى حول نفس
الموضوع - يتخذ صاحبها من أراء الدكتور سمعان
منطلقاً يبدأ عند مقاله - وهو يختلف مع الدكتور
سمعان في كثير من النقاط - ثم يعرض ما يراه هو بشأن
العلاقة بين المسرحيين - وصاحب وجهة النظر هذه هو
الاستاد لوى ترمين الذي نشر مقالاً مطولاً في مجلة
«The Muslim World» بعنوان : شهود حيوان في
مأساة الخلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية

وهو يبدأ المقال بتوضيح أن تأثير إليوت قد أصبح
موصوفاً حياً في النقد المكتوب حديثاً باللغة الإنجليزية
حول الأدب العربي الحديث - ويخبر من أن محبوبة
هذا اللون من الدراسة تكمن في أن يفتح الباب أمام
شيء من الدالة التي تحيط بالعمل الأكثر شهرة (بمعجود

لغة (ببساطة) ثم لا تعدى التناقد ذلك إلى إلقاء
أصواء جديدة شاحه على النقص موضوع المقاربة

وحد لإنشاء هو ما سيطر على مقاربة الدكتور
صمدان بين «حرمة قتل في المكتبات» و «مأساة
الحلاج» في مقاله عن «أثر في إس. إليوت في
الشعر والمسرح الغربي»

وحد أن يعلوه زمين «النقاط الواردة بحال
صمدان» (والتي سبق أن عرضناها في عرضنا السابق
لخدمة صمدان للفرقة الإنجليزية) بأحد مناقشتها
فيلاحظ أن عدد النصوص في المسرحيتين لا يعد دليلا
على التأثير ويرى أنه لا يوجد كورس في مسرحية
«مأساة الحلاج» وعلى عكس ما قال الدكتور
صمدان كما أن الفرقة نفسها لمحة عبد الحليم
في أي شيء حول دفع الاستشهاد لدى الحلاج

وبصف الأستاذ زمين أن الدكتور صمدان يده
وكانه يسمى إثبات حول عبد الحليم من أثر بالبروت
أكثر من أي شاعر آخر وهذا ما لا يؤيده نجاحا
التحليل النقدي وحتى لو تم إثبات التأثير فإنه
سيظل عدم القيمة ما لا يؤد إلى فهم أفضل للنصوص
الأدبية

ولا يكتفى زمين بالقول بأن المدح للشهادة في
مأساة الحلاج واضح لا إيهام فيه بل يفرض على
عكس ما قرر صمدان أيضا أن المدح للشهادة قد
مسرحية إليوت واضح كذلك في مسرحية إليوت
لا يوجد صراع نفسي لدى بيكت وإنما نحن أمام
حصة توتر يتم فيها تدريجيا تعرف بيكت على إرادة
الله ثم يقوم بتفكيكه بالاعتماد على «مأساة
الحلاج» ثم أيقن حقيقة نسو يقوم بها الحلاج ومن
كانت أكثر تعقيد وأحد صراخا - لأنه لا بد من إدراك
كأن من الصراخ أن يكشف عن العلاقة المحيطة بين
الصور وروية ثم حجبها ولكنه - على عكس
بيكت - عند أن يدع السر وهو عندما جعل ذلك
يصح بدقا في خط العدم ولكنك سأل الله العدم
حتى يطعن برصاء عده

وليس من الواضح في المسرحية - حتى هذه
نقطة - ما إذا كان دفع الحلاج هو كبريائه أم
تعبه والدكتور صمدان يتوقف عند هذه النقطة
ويعتقد أن هذا هو الخط المركزي للمسرحية على
الرحمة من أن الاستشهاد لا يزال بعدا وعلى الرغم من
أن الخلافة لا تترك هكذا غامضة فالمحاجن بعد ذلك
عبد «الحلاج» ويطعن الأخير إلى أن الله قد سامحه
وأنه لا يزال معه حتى بعد أن كشف سر علاقة الصور
بربه وهكذا حل مشكلة التوح بالبدن - وإن كانت
مشكلة أخرى ما نلت أن يحلها الحلاج - وتلك
هي «استخدام السيف» الكلمة في محابه الخطم
ول هذه المرة تتخذ الله القدر : إد أن الحلاج - من
الانتباه من صلاته التي سأل الله فيها أن يسهل على
«الاحت» ترشيده - يستدعي للمثول أمام القضاة

صمدان - ويرى أن الله اختار له الحرب بالكلمة - وأن
الحاكمية تعيد لسياس إرادة الله وهكذا هو يحاكم
لأسباب سياسية

وقد ذكر «صمدان» أننا لا ندري ما إذا كان
الحلاج قد حكم عليه الله أو الإنسان - ولا ماذا كان
المدح - ولكن النص لا يؤيد ذلك - بل الحلاج
يعتقد أن الله قد اختار له طريقه ويستمر زمين
يوضح أنه لا يوجد في المسرحية ما يوحي بأن الحلاج
كان لديه دوة من الوجهة في أن الله اختار له - وأما
نقطة هنا هي أنه لا الحلاج ولا القضاة ولا المصوفة
ولا جمهور الناس يعتقدون أنه قد عرف لزيادته
وأما كلهم يظنون أن الإنسان - وليس الله - قد
أدان الحلاج لدوافع سياسية وهو - لهذا - يشبه
بيكت - الذي قتل لأن أفعال ول الله الخفي لا
يمكن التماهي فيها سياسيا من قبل السلطة

وي «حرمة قتل» تشكل مناقشة برعية الشخصية
الرئيسية وأصلا نصف الرواية (حصة ثور بيكت
تشكل أساس الجزء الأول من المسرحية) أما الجزء
الثاني منه فهو حصة موازية للأولى ولكنها هذه المرة
تم بالنسبة للشهود الكورس - والنقص -
والجمهور - الذين يأخذون بالتدريج في إدراك أن
بيكت شهيد والمزى وراء استشهاد

ولو أن بيكت شهيد في مراح إدراك أي دور
أن يدرك أحد استشهاد ومناه لكان استشهادا
باطلا

إذا جاز من خلال شهادة الإنسان بأن هناك
استشهادا يتأكد النظام الإلهي ويصبح الاستشهاد أمرا
واقعية

إذا ما طبقنا هذا على الحلاج لمسح أن
استشهاده يتطلب شهودا أيضا

إته لا يضمن عيادته - لحد أن بعد عملية خاصة
ببه وبين الله - ولكن لأنه كان يسعى شيئا آخر هو
أن

لم يعد المسلم للمسلم
كعب الرحمة وفود

وهكذا فإن نصيبه - مثل نصيبه بيكت -
تهدف إلى تأكيد الإنسان للنظام الإلهي
ولكن هذا التأكيد - كما يوضح الحلاج مرارا -
تتبع على توصيل رؤيته من خلال كلماته

لا نملك إلا أن نحدث
ونقل كلمات الريح السواحة
ولأبها في الأوراق شهادة إنسان من أهل الرؤية
ولكن فياصل بين كلماته وبين مستحيا - لسوء
الحظ - كذا ناقضا وهكذا فإن شهادة الشهود على
استشهاد الحلاج تنقل خاصة أنها

مجموعة في للنظر الأول (بعد مقتل الحلاج)
تسائل - «أقتناء حقا بالكلمات» - لا ندري
والناجر والملاح والوعظ حين يرون الحلاج مصلوا
لا يفهمون ما يرونه ويكتفون من عجزهم عن
إعطاء شهادة حادة لحدث كهذا

ومجموعة الصوفية تترك الحاجة إلى الإلهاء عن
كلمات «الحلاج» حية - ومع ذلك فهم يرهوون
نقلهم موته ببساطة

«أحيه كلماته
أكثر مما أحيه
فكراته يموت لكي تلب الكلمات»
«ثم له ما شاء
هل يحرم العالم من شهيد»

الشبل هو الوحيد الذي يرفض تربة ببه
ويحاطب «الحلاج» المنصوب قائلا

«لو كان لي بعض قلبك
لكنت مصلوبا إلى جحشك
أنا الذي لثقتك»

وهكذا - مع أن دوره الحلاج «شهيدا» بمائل دور
بيكت تقريبا فإن علية استشهاد بالمقاربة إلى فاعلية
استشهاد بيكت سبق كل شك

ثم يقر زمين «بعد ذلك أن مسرحية «إليوت»
تسير بالانشطار الحاد بين للتوحيب للمادى والروحي
بعد أن تكشف ليبيكت حقيقة استشهاد - بصعب
ضرورة التمييز فعالة وفعال غيره على لا عدوم
سوى السادة السياسيين

إن نظري أحدث في مسرحية إليوت معروف في
إطار كوني وخالد - لا أرضى وديوي

واستشهاد بيكت قدره الله للدكتور الإنسان
محصرة الأخير للنظام الروحي - ولهذا هو المرور
والاهتمامات الدينية

غادا ما قودت مسرحية إليوت بمأساة الحلاج
من هذه الزاوية - فمن السهل أن نرى أن الحدث
فيها - وإن كان يتم بإذن إلهي - إنما يحدث ويتبع
نتائج في حلبة دينوية فهمة الحلاج أن يمد
«ميراث الكون للعدل» لأن يصرّف الناس من الدنيا
لكي يحصلهم أكثر سعادة في وجودهم للمادى ويعلى
أن التوجب الروحي للحاكم أن يحكم بالعدل أن
الحقيقة الاجتماعية والنسابة عند الحلاج غير متصلة
عن الحقيقة الروحية والحقيقة الروحية تتجسد في
العدل الاجتماعي

وهناك الكثيرون الذين يعانون في المسرحية
وكل معاناتهم مابعه من الظلم الاجتماعي

والحلاج لا ينصحهم بأن يتظاهروا لكافأوا في
الجنة فقط بل يعلن أن من حو الناس السعادة في
هذه الدنيا

هذا الصنف بين مجال المسرحين وهو الـ
الأمر السائد ومن بينها - كما يقر برين -
استخدام الكورس -

فناء كانثري اللالي يشكل الكورس في
مسرحية إليوت ، يرمز إلى الإنسان العامة

وهذا الزمر ضروري لمعرف المسرحية وفصلها عن
ذلك فانس يفسر بطبيعة التصديفة للكورس في
تصبح مواقفهم

وإذا كان الدكتور سمعان يقر أن الكورس في
"مسألة الخلاص" مأخوذ من إليوت فإن الأستاذ برين
يرى أن عبد الصبور - من جهة - لم يكن في حاجة
إلى التأثير ببوت بالذات هنا ، ومن جهة أخرى فإنه
لا يوجد كورس في مسرحية عبد الصبور ومع أن
هناك طوائف من الناس كالمجموعة ، والفلاح
والرعيل ، والتاجر ، ومجموعة الصوفية ، ومجموعة
المفكرين ، إلا أن عبد الصبور لا يطلق عليه
اسم كورس ، كما أن المسرحية محصورة في مستوى
حناي ، وهي لهذا لا تطلب وسطاء بين الحدث
والنظرة ، على عكس مسرحية إليوت

ولذا فإن هذه المجموعات تقوم بدورها المرسوم في
لا تصور الكورس المجال المفرد ، والتصور
الغالب ، ولما العلة البسطية والصوفية ، لا
تصور من كورس ، مما لا يفر ، ومسؤول ولما طقة
وسفر وصوفية ، كما أنه يظلون دائما على هامش
الحدث ، على عكس ساء كانثري اللالي يفر
عليه من مظلولا وكثير للحدث ، ومجربا ، سواء
بالسبب الباء أو الهوى

النقطة الأخرى النافذة عن الفرق في المستوى بين
المسرحيين ، هي طريقة معالجة المسألة بين الحدين
الروحي والعقل البشري ويرى برين "ترجمين" أن
الروحانية في مسرحية إليوت يصرحها كلبه من خلال
المصالح والمفاسد ، للمعاناة والمفرد والمفرد والاهناء
ما يظن على حين أن الكلمات ليست سوى أدوات
لعقل البشري التي يخلل الإنسان أما في "مسألة
الخلاص" ، هناك دعاء بالانكار بين الحدين والعقل

لا يبع الفهم ، شعر وأصغر
لا يبع العلم تعرف
لا يبع النظر بصير

ومع ذلك ، مضرا لأن الحدين والعقل يخلل
في نفس الإطلا ، والديوي ، فإن الشعر الإنسان
يأخذ لكي أن يستعمل لمجموعة أي سببا (كلمات
عامة) الشعر مثلا والوعظ ، كتاب السلطة
مسرحية لا حصر شريفة وكليات الخلاص مثلا
مسرحية (غير) ووجه ثالث في المسرحية متأثر
تصور الحدث فيها أي لأن الحدث عند إليوت
يحدث كمين وعند عبد الصبور (ديوي) هو فكرة
أني من أحد ، ويشعر عند سكب مستوى الشعر

والشعر لأنها في النهاية ، وعلمنا يتوقف الزمن ،
يتجاذب ، يد أننا في عرجه قنا ، لا نستطيع التغيير
من الشعر والشعر لسبب سطر هذا أسيا في الإطلا
الحادث للحدث و المسرحية ، لا يمكن الشعر أسيا
لأن كليهما يشاهد حتى النظام الآخر

أما في "مسألة الخلاص" ، مع الحدث في نظام
ديوي ، إذ أنه يمثل كلمة مستقلة عن الآخر ، مع
أن الإنسان لا يستطيع أن يمر تماما بينها ، وهكذا فإن
الخلاص يمدح في صيف مع ، وهذا أنه لا يوجد
سبب حزين للشخص ، فإن محاولة ومن الشعر
على الله بالفرد مستود خط إلى ش آخر

أن يلقوا صيف النعمة

في فطنة الفطنة

ما أنسى أن نلج جسر الشر بعض البشر

ونداوى إنما جرحه

ونقطة أخرى يتها ترين في مقادته من
المسرحيين هي إلى أي نوع من الأسس تنتمي
كتاكتا المسرحيين وهو يفر - مثلا عن آخرين -
أن المسألة عند إليوت أو عند عبد الصبور ليست صورة كاملة
للظلال لأن - على الأقل - تصور الشخصيات
الشعرية واقعا ، وهي في أفضل الحالات تؤكد أن
نظام العالم في النهاية هذه هي ، ولكن ما جعل
موضوعنا كالموضوع حقا ، هذا الموضوع
هو ما لا يحدث في مسرحية إليوت ، إن مسرحية
إليوت تشبه المسرحيات الطفولية المحطية والهدوء لا
شيء في تلك المسرحيات يور في النهاية غير محدود وفي
مسرحية إليوت حتى الرسائل الفنتازيا بانو مسرح
ومن يطر على التعبد ما يحدث في المسرحية
مناد ، وكل جانب من جوانب الاستشهاد به عليه
مفهوم حتى النهاية

أما عبد الصبور فقد مر مسرحية "مسألة
الخلاص" فقد حفر كل ، إذا صحبه ، فهو
يكتفح ، ويته لجب الله ، ويعمل الاستشهاد
علامة للإنسان على قهوة هذا الحب وهو لا يقدوه
السلطات بل يستسلمها بوقوفه إلى عيني هذه
وهدف الله ، كما أنه لا حاجة فانه لا يستطيع
حرته ، ولأن له موجد في هذا العالم وهو
متعب عن هذا الشعر ، فإن منه لا يشكل
"مسألة" ، كما هو الحال في حرة قتل أيضا ولكن
هذا لا يعمل من مسرحية عبد الصبور مسرحية طفولة
ديية ، لأن الشعر الذي في المسرحية يتولى حفر
تصاميم الإحتياج والسمعة هناك ترك على الظلم
الإحتياجي والحاجة للإصلاح ، ولكن الاستحانة
تلك النقطة نظر موجه ذلك هل يستطيع
السلطات ، أسيرة ، ما سير المجتمع حاكما أنه
عدلا ، ما سيبس ما لمجد شعر الخلاص أنه
كتابا عذوب

إن عدم تحديد مسرحية عبد الصبور لا يكافئ إلا
شبه تحديد مسرحية إليوت

ولعلها تنهد على أفضل وجه إذا أوجلت على أنها
مسرحية أندرووحيه ، وعلى حين يهدف ، إليوت ،
إلى "ما وراء" المسألة ، عاصيا على جمهوره لا يجد
التفكير العاصي ، وهي لا تراجيح الإحتياجي - سيج الذي
ينعته الإصباح - النفس بالظلم الكلي ، فإن عبد
الصبور يهدف - على ما يبدو - إلى شيء من
ذلك ، كما هو عند حمود دؤ عبد - تحت -
وحاشا به على أن حوحد معرو به التوا -

وعند في صوته في تصديقات - به هو ،
يشكل - في أي - أنه ما كتب في الإحتياج عن
- حواء صلاح عبد الصبور - وملاحظ المقاي أنه
إسهام عبد الصبور ، كما هو الحال في كتاب عن
شعره الكبير في العربية ، ولكنه - مع جميعه
المحدود ، وعلى رغم من كونه من القصود ، شأن
أناقشها - ، تحدى أحيان على لغات ذات طعم
خاص ، غير شائع في نقدة الشعر ، فضلا عن أنه
يرينا كيف ينظر الدارسون لأدبنا في الانحدار -
وخاصة عبر العرب - به - إلى هذا الأدب

• هوامش

(1) Moeen, S. Modern Arabic Poetry 1800 - 1970, Leiden 1970, p. 35

(2) لا ، هو دؤي كلاء الدكتور مصطفى بنوي حرم
صلاح عبد الصبور ، سيج في المصاحف في ديوان
صلاح عبد الصبور ، ص 10 ، العروة بيوت
١٩٧٢

(3) Badawi, M. M. A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry, Cambridge Univ Press, 1975, pp. 316-318

(4) عبد الصبور

(5) International Journal of W. E. Studies, Vol. 10 1979, pp. 46-50

(6) عبد الصبور في مطلع حرس

(7) Vol. 0, pp. 57-53

(8) Khalil Semaan, Murder in Baghdad, Leiden, 1972, pp. XIII-XX

(9) Louis Fremagne Witnesses to the Event in Ma sat al- Hallaj and Murder in the Cathedral, The Muslim World, Volume LXVII, No. 1, Jan 1977, pp. 33-40

صلاح عبد الصبور في الفرنسية

□ حامد طاهر

صلاح عبد الصبور شاعر مظلوم في اللغة الفرنسية ، لم يسه له فيها سوى بعض القصائد المترجمة . والأخبار القصير ولا تكاد توجد عنه دراسة نقدية ذات نفس طويل . أما مسرحيته عن الحلاج فقد ظلت إليه عين مستشرق كبير ، هو الأب جاك جوميه J. Jomier ، الذي توقف عندها ، وصحى بنفسه طلب ظهورها إلى لقاء صاحبا ، ثم شرعها هذه الدراسة في مجلة MIDEO ، التي يصدرها بالفرنسية معهد التومبيكان بالقاهرة (العدد التاسع سنة ١٩٩٧ عن ٣٤٩ - ٣٥٤) والتي تنابع بانتظام حركة المظاهرات العربية . ونحظى بتقدير الهيئات العلمية الفرنسية

جاك جوميه عالم فاضل ، وهو أيضا مترجم كبير . وعندما تفضل بإهداء صورة من دراسته هذه عن مأساة الحلاج ، صرح لي بأنها مجرد ملاحظات لارئي للنص ، ومفاجئة للمسرحية . وقد يبدو للوهلة الأولى أن الدراسة بسيطة ، نظرا لنتائج أفكارها بسهولة لالفة . لكنها في الواقع مليئة بالنظرات العميقة ، والتفكير الذكية . وأهم من ذلك كله أنها تدير من الأسئلة أكثر مما تطرح من الإجابات

لذا لأي أرواح أن تكون ترجمتي للدراسة جوميه كاملة دعوة إلى إعادة النظر في تراث شاعرنا الراحل ، ونحبه له ، ولأحب أعماله إلى نفسي

مأساة الحلاج ... تقدم في القاهرة

في فبراير سنة ١٩٩٧ ، خصصت مجلة «المجلة» التي تصدر في القاهرة سلسلة من المقالات للحاصلين على جوائز رصينة في الأدب والفن ، التي كانت حكومة الجمهورية العربية المتحدة قد منحها قبل ذلك بوقت قصير .

منح صلاح عبد الصبور جائزة المسرح الشعبية عن مسرحيته «مأساة الحلاج» ، ومن ثم ظلمت الملهة إلى الجمهور العمل الجديد للشاعر ، الذي كان ما يزال شابا . لكنه قد أصبح معروفًا ، وبعض الناس يمتدونه واحداً من كبار الشعراء المصريين في مصر ، في الوقت الحاضر .

وفي أكتوبر سنة ١٩٩٧ منحت هذه المسرحية على مسرح الأوبرا بالقاهرة . وقد قام المخرج بتعديل مجموع المسرحية في مشهد لم يشر إليه نص المؤلف قط . وحيث أن شخصية الحلاج معروفة لدى كثير من قرائنا (الفرنسيين) منذ دراسات لوي ماسبيون ، صوف يكون المهم إلقاء نظرة على هذا الحدث

مثل المأساة - كما يبدو في النص المطبوع ، وبعيداً عن الإخراج المسرحي - نجاحاً حقيقياً ، فلم يكن

المفرد القديم ، وإلى مجموعة من الدراسات المتنوعة : دعاء يلى مهم للتاريخ ، و «أصوات العصر» و «حقى ظهر الموت» ، كما قام أيضا بمعدة أعمال مترجمة . وأيضا فقد شارك في عدة مؤتمرات بالخارج ، آخرها مؤتمر في هارفارد بالولايات المتحدة الأمريكية في سنة ١٩٩٦ ، ثم المؤتمر الثالث للكتاب في بوغسلافيا من نفس السنة .

وفي نوفمبر سنة ١٩٩٧ ، وبممثل لقاء حياة الأستاذ يحيى حقي ، أتيحت لي فرصة معرفة صلاح عبد الصبور شخصياً ، في مكتبه الرسمي بشارع ٢٦ يوليو . في ذلك اليوم ، صرح لي بأن موافقه قد تطورت ، خلال الخمس عشرة سنة الأخيرة ، فيعد أن يبدأ في عهد قريب من للادبة الحديثة (دون التزم عقائدي) أصبح منذ عام ١٩٥٨ يعتقد بأن هذا للشعب ليس هو للفلاح السحري الذي ينتج كل الأجواب . إن الجانب الخيالي (الشمولي) للإصلاح الاجتماعي ليس هو كل شيء ، لكن يجهي الفراض الجانب الشخصي (الفردى) أيضا . وإلى جانب ذلك ، فإن مشكلات الطبقات ليست هي للمشكلات الوحيدة ، لأن هناك أيضا مشكلات التامل والفكر

لدى المؤلف ، لكن يرتاد هذا الطريق - سوى بعض المحاولات النادرة والحديثة في مثل هذا الجنس الأدبي - مكتوبة باللغة العربية . لهذا كان عليه هو نفسه أن يجتزئ . وقد توصل إلى أن يقدم مجموعاً شعرياً جديلاً للغاية لا تنقصه العظمة . ولا يعرف الحشو ، بل تنغمز الملاحظات الآسرة

وهذه هي المرة الأولى التي يطالع فيها هذا الشاعر للمسرح . وهو مولود في الزقازيق سنة ١٩٣١ ، وفي هذه المدينة تلقى دراسته المتوسطة ، ثم رحل إلى القاهرة لينتخر بكلية الآداب ويحصل منها على الليسانس سنة ١٩٥١ . منذ دراسته المتوسطة ، كان قد بدأ يجرب أمثلة الأولى ، محاولاً فيها يبدو معالجة كل الأجناس الأدبية ، على حد قوله . ولكن موهبته الشعرية لم تتأكد إلا في نهاية سنة ١٩٥١ ، عندما بدأ ينشر ، طلائع أعماله في مجلة «الثقافة» بالقاهرة ، ثم في مجلة «الآداب» ببيروت . لم يكن الشعراء الشباب يجدون طريقهم في يسر إلى نشر أشعارهم .

وقد صدر ديوان عبد الصبور الأول «الناس في بلادى» في فبراير سنة ١٩٥٧ ، والديوان الثاني «أقول لكم» في عام ١٩٦١ . كذلك ينشر مقال فبراير ١٩٦٧ في «المجلة» إلى ديوان آخر هو «أحلام

وحول سؤال عن الأفكار التي أراد تأكيدها في مأساته ، أجاب بأن النص قد طبع ، وأنه بإمكان كل إنسان أن يكون فيه وفيه الخاص بعبه ، ثم تشبب الحديث بنا في اتجاه آخر ..

نحدث صلاح عبد الصبور عن الحلاج ، وعن دوره الاجتماعي ، والآراء المختلفة ، والمتصارعة في الغالب ، التي تركها لنا كثير من القراء حول شخصيته

ولقد كان دعنا لملاحظة لأي الملاء للمرى قال فيها - بهكم طبعاً ، لكن لملاحظة هي في هذا - أن عدداً من أهل بغداد كانوا ما يزالون ، بعد صلب الحلاج بأكثر من مائة عام ، يتظنون حودته . فهل كان يمثل أملاً في الخلاص هؤلاء الفقراء ؟

والواقع أن ماسبيون أبرز الصور الاجتماعية التي أراد الحلاج ، وهذا أيضاً كما فتح مجال التأمل بوجه .

وعندما سألت صلاح عبد الصبور عن لقاء ماسبيون ، أجاب بالنفي . لكنه قرأ دراسته عن الحلاج في ترجمه عربية قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي . من ناحية أخرى ، وبغضه على معرفته الخاصة باللغة الفرنسية ، ومعرفة بعض أصدقائه الأكثر معرفة بهذه اللغة ، فقد تعرف على كتاب ماسبيون La Passion d'al-Hallaj وأعتبرها فيه في ترجمته الهالي في ، قرر أنه لم يتدخل قط في إخراج المسرحية في دار الأوبرا .

والسؤال الآن : لماذا تمثل هذه المأساة في ذاتها أهمية خاصة ؟ يبدو لي أن الجانب الشرقي هو الذي يشد القارئ في عالم بأسره ، وأحياناً يملوه بالقلق . إن تلخيص اللوحات بسيط ، والمسرحية تبدأ ببيان الحدث ، مثل كثير من الأعمال المسرحية المعاصرة ، ولكني أحسن وضع المشكلة : ميدان كبير في بغداد ، حيث الحلاج مصلوب سنة ٩٢٢ ميلادية أمام المئذنة التي تظهر كخيال الظل على الستار الأورق في ليل صيف ، يمثل بالتتابع كل الذين يحترقون لأفهامهم بأنهم مسؤولون عن قتل الحلاج ، أولاً الحرفيون في السوق ، ثم للصوفية ، وأخيراً الشيعي . وفي مقدمة المسرح ثلاثة أصحاب (برجوازي ، شيخ ، ملاح) .. وهم هنا لكي يطرحوا السؤال التالي : من هذا الشيخ المصلوب ؟ لماذا حكم عليه ؟

اللوحه الثانية : ترجع بنا إلى الخلف ، حيث القليل والحلاج بهادراً ، ويتحاجان حول هليديتها ، وثقتها

اللوحه الثالثة : ميدان بغداد حيث يتحصن على الحلاج ، الذي اختار الحياة الشقة ، والصراع في سبيل الفقراء .

اللوحه الرابعة : السجن

اللوحه الخامسة الحكمة .

وقد يكون من غير المفيد أن نقول إن الحلاج الحقيقي يختلف عن الحلاج الذي قدمه لنا التاريخ ، ودون أن نذهب إلى القول بأنه يختلف أيضاً عن صورة ذلك الصور التقديسي التي أراد عرج الأوبرا أن يرمسه بها ، فإن حلاج النص نفسه يشير لمشكلات حديثة

إن الحلاج في النص يبدو متشبها بأهمية المسؤولية الروحية التي أقامها الله على بعض عباده ، الذين ينقسمون فيما بينهم شعاعات من نور ، ويورجوها بدورهم على كل من له قلب قدير (ص ٣٧) . وهكذا قرر الحلاج أن يكرس نفسه لحكمة المزعوم . لقد رفض أن «يسكت» في الطريق عائلاً نصيحة الشيلي الذي قال له : «إنا ولنا من أهل الدنيا» (ص ٢٧) لكن الحلاج يختلف إن قلبه يضطر حزناً أمام رؤية البؤس ، وهو يسأل في صراحة : «أين الله ؟» (ص ٣٦) ، ويلاحظ أن «الشر أصغر في ملكوت الله ..» (ص ٣٧)

ول أنباء شيخ جادة المسرح (تار جلد حول مأساة الحلاج) المبررة ما إذا كانت تعد قصيدة أم مأساة . وحقيقة ما يبدو لي أن الجانب الشرقي هو الذي يجلب الشيلي موضوعات الصلح ، والأشياء ، والصور عندما يتحدث الحلاج عن الله . لكن هناك بصفة خاصة مشكلة البشر ، وحالة البؤس الإنساني ، والمياهير . إن المؤلف يلج كثيراً على هذا القلق المشر في قلب كل إنسان .

إذاً المأساة ؟ إنني أعترف بأن أكثر اللحظات جدباً لي كانت هي التي تتناول الشر ، والموت . عن . ولكن من هم ؟ الناس وظلمهم أولاً .. لكن يبقى الدعاية إلى أبعد من ذلك وهنا نجد الشيلي يتدفع فائلاً .

قل : من صبح الموت ؟

قل : من صبح الفط والنداء ؟

قل : من رسم الجيوبين والمصروعين ؟

قل : من حمل الصبيان ؟

من عد أصابعه في آذان الصم ؟

من سود وجه السود ؟

من صر وجه الصفر ؟

وبعد أن يجهد القارئ لحظة ، نملو لتبرة .

من ألقاها بعد الصغر التوراني

في هذا المصير الطالع

من ... من ... ؟

وحل المرغم من رفض الحلاج المرتعد لهذا الاتهام للشيع ، فإن الشيلي يستمر

وعلينا أن نصير كل منا غريب خلاصه

فلذا عادتت الغريب لسر فيه

واجبته سرا ، لا تفصح سره (ص ٣٧ - ٤٠)

وهذه هي اللحظة التي يقرر فيها الحلاج مصيره ، فيرفض تلك الأمانية الروحية ، ويلقي بحرقه الحشنة الشائكة لكي يبين للشعب طريق الخلاص .

ويجود هذا الشعور فيظهر مرة أخرى في السجن . عندما يقترح أحد القراء ، من زملاء الزرانة ، على الحلاج أن يصره ، ويهرب ، ويخطف عن طفولته ، وعن أمه ، ثم يصيب .

هل مالت من الخرج ؟ كلا ، فإن هذا تبسط شديد للأمر . إن نضاعة الشعراء ، وحقارة الوعاظ ، هما اللتان يمكنهما أن تلندا يمثل هذه الصور ، مع المبالغة الشبهة ، التي يخفون بها الوجه القاسي للحقيقة ؟

لمى ما مالت جوجا ، نسي عاشرت جوجاله ولدا مرغت صبحا ، عجزت ظهرا ، مالت قبل الليل

ويجب الحلاج : فليرحمها الله ا

يفاطمه السجين - بل فليس من قطرها (ص ١١٦ ، ١١٧)

ويشير للشهد الحلاج يرفض العنف الأعمى (مستعداً من ناحية أخرى ، للقول العنف إذا أمكن أن يكون متبصراً) . والسجين يستمد للهروب لكي يس ، ثم يتنم .

ومن وجهة نظر تراجمية خاصة ، سوف يمكن للتقاد أن يمدوا بعض الخبرات السميكة .

وعده تيج أن المؤلف قادر على أن يحرر المشهد ببراعة ماسبيو : استخدام القلوب ، دوراً لأصحاب الثلاثة الذين يسألون ، ويندهشون ، ويشقون جسراً بين الجمهور وشعبة المسرح ، التأكيد على دور الكلمة ، الكلمة التي تقتل ، والكلمة التي تكافح ، والكلمة التي تتحمل المسؤولية . فن الإمساك بالمشاهد في نقطة ، عن طريق الاستدعاءات ، والأسرار من الحلاج ؟ وأسئلة أخرى تذهب إلى حد أن تمثل . هل أنت مسيح آخر ؟ (ص ١١٠)

إنها مأساة سقوط : بكلامك صبحت حياني ، هكذا يكره . في مرارة الرقيق الأول في السجن الذي ترتبط بالحلاج ، رافضاً دعوة الرقيق الثاني إلى الحرب .

إن المسرحية بهذا الشكل ، على نقده مهمة في تاريخ المسرح العربي .. ولا شك في أنها أدخلت على المسرح مشكلة حب الله ، ومشكلة معاناة الجار ، والمعلقة بينها . ويترج الحلاج طريقة الصوفية ، على زاء يصل عن فهم الدينية ؟ إنه يستمر في الحديث

عن الله ، وعن البشر . لكن أي شيء ؟ شر هذا العالم الذي يبني أن بشي يدواه هذا العالم نفسه . والذي يدونه نصيح حاة استلاج عقبيه . أم أن المزيد يقصده إلى ما هو أعلى من ذلك ؟ إن الخير يظل دائما حتى النهاية ، وعندئذ بمكة ان شاء الله هل للسرحة معنى دني (وإن كان مسوا) . أم أنها لا تعني المستوى الاجتماعي ؟ إصلاح يحدد حصر المرعب المصدا : فهو يفتح علاقته بالمثل وانصوبه لأنه يرفض تحريم العمل الاجتماعي لكن يدونه لا يرفض التامل وهو مخاطب الجمهور بكلامه يذكر ببعض عبارات شبح

إِلَى الْإِنِّ الْغُرْبَاءِ يَأْتِيهِمْ
كَمِثْرَى الْقُلُوبِ وَالْأَعْيَاءِ - لَقَدْ أُنْزِلَتْ مَلَانِي
إِلَى الْإِنِّ (ص: ٦٧)

ومن ناحية أخرى ، هناك بعض الأحداث على
المنحرج تذكر قامة المسيح الصلب . حجر
الأصنفاة . صبيحة الجسور . دعه في رقبته .
لثرف يقول لنا إن وجهه المشبه هذه مائه حيا في
أسطورة الخلاج . ولما ليس كصريحها . وآخر . بعد
فصل برج الصويرة العاجي . إن بطل عبد الصبر
بعض استخدام سيف الانتقام . ويردد . صوره

مفسر آية الثاني سورة هود قوله تعالى
كَلِمَةٍ وَبَيْنَ

مرد عقیقه انگار من عبد خدایم سرافراز ۶ هجری
 هجری دهم به رفته رفته من حب الله و حب
 بنده (دور علاجاً جسد لا یشک الله بنده از ۶ کل
 هجری میرزا عاقبت و نماز کرب و محنت علی عقیقه
 بکر من مدح کبر و تسبیح در سیریه من خود
 — حقه آن — هجری ۶ برو حمید بنی من
 تر شده است حقه ۶

عندى صديق ساهب مسرحية في د لاور خير
 مسرحي في بلدنا بعد ان كان له نجاحا طويلا وبعد
 ان عمم عدة اخفان بكنته : كثر كثر
 حتى وبعد ان كان في مكتب عرض ومع
 ذلك فقد اتي آخرون في المسرحية بسعيه فخرج
 منها لاجلهم بالعبثه اللبثه

وہاں بکری مرے' جب اسم حیۃ فی کتبوعہ

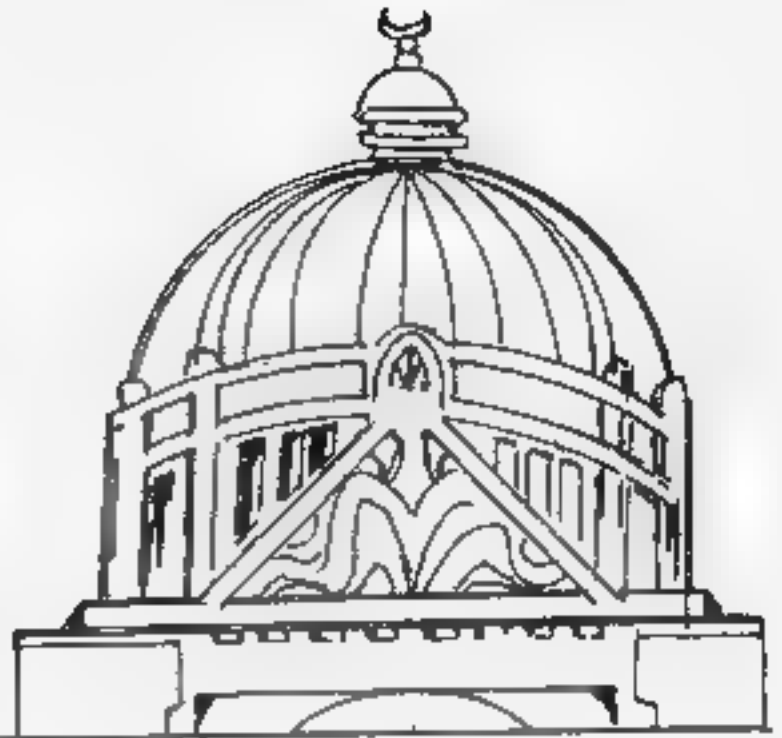
۱- احصاء ، نوی : جس جمعہ و مصروفہ ، علی
تفسیر المصنف اور علامہ علی خواجہ صاحب مازہ الوجود ،

[illegible]

۱۰- سید احمد و جمیل قائد سید علی نقی
نقشبیلانیہ لائبریری کی رسم سے شکروراء و ۱۱
سالاس علی نرسہ میں کئی سی . قائد کتاب دہ
صانع نرسہ جلد۱ صوفیہ پرندوں گنناہ ، نوب پستہ
رجب علی بکرمی و تہجد ، ۱۲ صوفیہ جلد۱ حرکت
صوفیہ جلد۱ بیچروں لکھنؤی ، ۱۳ جلد
نوبیس میں نقشب 'نوبی لاویہ ، ۱۴ جلد فاضل
نرسہ سید احمد و جمیل

مکمل ہوا جہ کی طرف ۲۰۰۰ ملین ڈالے جہاں
جہاں ۱۰۰





الرسائل الجامعية

مسرحة الشعر الحديث في مصر

عرض
تثناء أنس الوجود

يحمل آرس صلاح عبد الصبور المسرحية أكثر من بنة - إذ هي تعطي بفتح واضح - وإن كان هذا لا يسلط السات لشركة - وللألمح العامة للعالم التي لديه - إن كل تجربة جديدة تحمل شكلا من أشكال الاختلاف عن سابقتها - وهو اختلاف تلعب الرغبة في الابتكار وطرق عوالم فنية جديدة الدور الأساسي في استكشافه وإعطائه صفة الخدمة كما يلعب عدد المقولات - وتوجد الرؤية لدى الشاعر الدور الأساسي أيضا في خلق التجاذب - وإعطائه الصفة المميزة لأعماله - فن (الحلاج) إلى (بعد أن يموت الملك) تسع الزمعة لكن تظل الأرض محطة محصنة المزية - تتباين الشخصيات - وطروب المذاب تنزع - لكنها في النهاية تنوجد وتأنف في عذاب واحد اسمي أو مهم - حتى اللغة - لأنها كلها طعجوت ومجددت لا تفر أبدا من قاموس الشاعر ولا تشد عنه - بل توسع في دائرته - وتعدد صيغاته - ومن هنا يصبح القول بأن هناك عملا فيها ذا ملامح وميمات وقسمات يجتوى كل فرائد الشاعر صلاح عبد الصبور ويؤطرها - وأن هذا العالم يتجلى للمناقشة والمدرسة والتحليل

سأبلى بدلا من العادي - وقد ر. م. مصحح التعاليف قد لا يؤدى لصلوات منه - وهو الشعر عن كل مجال التحدث بين الشاعر والمجتمعات بعد شعر سودا حداث الشاعر في نفسه ساحيا ملاملا أو حدث هام وهو ما يعرفه اليوت كدفع - انصوب لأول نشاء على أن اليوت يرى أن الشاعر صوري حزين أو هم هو صوت شاعر محدث - من حيدر - وأبلى هم بصوت تدعى - أو انصوب كدليل الموضوعية والباحث يرى أن يرى شعر عصم لابد أن يكون دائما - إذ إن الشاعر قد بدت حوهر حواء عتوى على يقين حيدر ديسر مع - في التصيد بدامه توجود - ومن ثم حركه

يتناول البحث بعد ذلك ما يسمى بالمسرحية الشعرية - وذلك من خلال عرض تاريخي لنش

هذا السياق - ولكنه يكتفي بمجرد سرد مجموعة كبيرة من الآراء والأبحاث حول مفهوم الشعر ووصائه - من البحث (ص 1) - وهو اختصار قد يعجز عن أن يربح لائق - وفيه خبر في المصداقة وعنده بعض شعرى - وإن الشعر ديه - وراوحت من له تحليل وتأييد في بعض تشييد - ومن بعض مدات خلاقيه إلى التأييد سسيا - كما عفت بين درجاء من الموضوعية والتمهيد العلمية ابتداء من (عائيو أولول) إلى (ت. من - الوقت) - بحث كتبت المنصره إلى خلق الشعر وهذه بعض درجاء موضوعها -

وفي حين الفصل يتحدث صاحب أن يدرس الشعر من الناحية الموضوعية - وهو يتبنى تعريف إليوت لشعر العتلى الذى يعقل استلزام مصطلح الشعر

«المراد به موضوع ثمرة في هذا المصطلح هي نسبة ما يصح عن مسرحة الشعر الحديث في مصر» بدلا - وهو قد حقق على يد - منى - وعمر معاصر بعد لدى صلاح عبد الصبور - صاحب حديث نوباء هو - صاحب إسماعيل إبراهيم أبو طالب - وقد عدها في كادمية عرب - استوفى على لاسد يكتو - محمد محمد المصباح -

يبلغ إحصاءه في باب كثير - وهو استاء البحث - بدلا - الشعرية العربية - ابتدأت والشعر - وهو يحوى بدلا على عصور ثلاثة - أولها - القديم الشعرية - فصاها وأحد صراحتها - وهو يسل هذا الفصل منهج بدور فيه تعريف مصطلح شعر - وبصور هذا المصطلح - وبصور وظائفه عبر تاريخ - والملاحظ - البحث لا يتبقى يا معبه في

الدراما ، يادنا بالدراما اليونانية القديمة . بحثا عن طيعة العلاقة بين الموضوع الدرامي ولغة الشعرية ، لكي يصل في النهاية إلى اعتبار أن المسرحية الشعرية هي «كلّ عسوي» ، الشعر فيها ليس تزويجا أو ترفا لفظيا نحل به الدراما . بل إن النموذج الشعري والنموذج الدرامي لا بد من أن يظلا معا ، لتلحين متكاسين لعمل خيول واحد .

وبنقش الفصل كذلك العلاقة بين لغة الشعر ونثر المسرح . والبحث يعتقد أنه - في كل الأحوال ، ومواءمة كتب المسرحية شعرا أم نثرا - يجب ألا يقوم الفصل في دهي المخرج بين الدراما ولغتها . بل يسي أن يترك الأسلوب ووقع الكلام أثره غير شعوري في مجموعته . ثم ينتقل الباحث إلى قضية الموضوع الشعري ، محاولاً الإجابة عن السؤال التالي بوجود موضوع شعري وأثر غير شعري ، فبنى ما يسمى بالموضوع الشعري أو غير الشعري ويرى أن الأمر يتوقف على صفة الكاتب الدرامي نفسه . وأثيرا يتناول الباحث قضية موسيقى الشعر الدرامي ، وأوداته المستعملة . والبحث يعتقد أنها قضية من أعقد قضايا المسرح الشعري ، لأنها «لم تعترض في شعرة أو مسرحية الشعرى العرى على الإجابات والتحديات القاطعة» .

أما الفصل الثاني من هذا الباب فتؤلفه المسرحية في إطار الشعر العرى التقليدي . وهو يضم مسرحيات الشعر العرى التقليدي - تاريخيا - إلى مرحلتين .

الأولى منها تبدأ في (١٨٤٧) ، وهو تاريخ تقديم أول مسرحية حقيقية في الوطن العربي ، حين عرض مارون ظاهي مسرحيته «البخيل في بيته» . وهو يسمي هذه المرحلة مرحلة البدايات المنقطوعة ، التي يبحث فيها عن جذور وطنية للمسرح الشعري التقليدي

أما المرحلة الثانية فهي - كما يرى الباحث - مرحلة التصريح ، وهي التي بدأها الشاعر أحمد شوقي . ويدخل في إطارها عزيز أباظة . ومن هذا جدوعا من الشعراء بمحاولات لا تحمل من القيمة أو الإضافات شيئا يزيد عنها . وفي مرحلة التصريح هذه - تهيئت لجزيرة المسرح الشعري - وتشكلت ملامحها لكي تصبح فنا مستقلا بذاته . ينتمى للأدب الدرامي أكثر من انهائه للأوبريت . وحل يد أحمد شوقي كانت البداية الحقيقية للمسرحية في إطار الشعر التقليدي ، محل يدبه كان للشعر بحث جديد . وحل الرضم من شراعه الشكل التقليدي ومعظم أدواته . فقد برزت الموضوعات وحملت المعالجة ، على نحو ردت آثاره المميقة الواسعة على شعراء ذوي وجود حقيق مثل علي محمود طه ونابجى والحارم وأباظة . أما في مجال المسرحية الشعرية فقد كان عزيز أباظة

(صاحب الإنتاج المسرحي) كونه «تأثير» من أحد كتبه من صاحب مسرح وعرفه في التعبير والتأليف

وفي الفصل الثالث والأخير من هذا الباب . للسمي «هجرة الانتقال والطموح لمسرحية الشعر الحديث» . فإن الباحث اتخذ من الأدب على أحمد باكثير ممثلا لقوة الانتقال الطموح هذه إلى مسرحية الشعر الحديث . فقد استطاع باكثير من خلال احتكاكه بالشرح العالي وخصوصا شكسبير . أن يتعرف على أصول هذا الفن ، وأن يكتشف أسرار المصنعة فيه . متحذاه من فداء للتصوير عن أفكاره على مدى خمسة وعشرين عاما ، أنتج فيها حشدا هائلا من المسرحيات . فقد اعتدى إلى أسلوب الشعر المرسل بوصفه الشكل الشعري الذي يتلاءم وطبيعة الدراما الشعرية . ويحيل الباحث إلى اعتبار باكثير - وحده - بمثابة التجربة التي نقلت لنا قيمتها التاريخية باختيارها الأول . دون أية تأثيرات مباشرة على التالين له . ذلك أن الباحث يعتبر أن ثقلة الشبه في الشرح الشعري التي تحمل الشرفاوى وعهد القصود عيه وريادتها . ليست إلهاميا متصفا مقصودا لتجربة باكثير . وإنما هي فترة تطود كل شمل الشعر العرى مثلا شمل للفنون جميعها ، نتيجة لعوامل حصارية وعية متعددة

ومن خلال دراسة نقدية لبعض أعمال باكثير المسرحية استطاع الباحث أن يثبت أصالة باكثير وريادته للمسرح الشعري الحديث ، فقد جمع باكثير في خلق لغة مسرحية جديدة عن طريق ترجمة «دوميد وجوليت» لشكسبير ، وهو عمل كان باكثير بطبع إلى أن يخلق عن طريق ترجمته ترجمة شعرية ، بناء موسيقيا معادلا للنص الأصلي ، ومن ثم قد لجأ إلى الشعر المرسل . أما مسرحية «إحسان لون والفرقة» فالباحث يرى أنها بداية الحقيقة للتأليف المسرحي الذي استطاع الشعر الحر ، ولأن كان بأبعد حل باكثير التزامه بوزن واحد في مسرحية من خمسة فصول (وهو شبيه بنقل كثيرا عما تشكله لقافية في الشعر المسمود) على نحو جعل اللغات رنية ومسطحة وهزيلة القصية ، حتى لتكاد تصبح نارا . ومع ذلك فإن كثيرا من مقتضيات الحوار الدرامي الناضج قد توافرت في بعض مشاهد الفصل .

والباب الثاني من الرسالة عن «فترة التصريح ونيلود الصورة في مسرحية الشعر العرى الحديث» ، وهو يحوى على فصلين ، أولهما يتناول مسرحيات عهد الرحمن الشرفاوى الشعرية

وتجربة الشرفاوى - كما يراها الباحث - تختلف اختلافا بينا عن تجربة شاعرين انجبا إلى المسرح الشعري ، هما إليوت وصلاح عبد الصبور ، فقد بدأ كل من هذين الشاعرين بداية حثائية قبل الاتجاه إلى

المسرح . وأعطى كل منهما تراث الشعر الداني أحيالا حليته ومهمة . وقد احتوت هذه الأشعار العنائية على عناصر درامية مثل الدور الواعدة بالدراما ، كما يشتمل فيها محاولة الخروج من إطار الدايه أو العنائية التقليدية : أما الشرفاوى الروائي والكاتب المسرحي . هذا بدأ روايا . وحل الرضم من أنه كتب بعض القصائد معنائه فإنها لم تكن تحمل وعودا بالدراما وإنما ردت أصول التجربة المسرحية الشعرية لديه إلى بحرته الروائية . حيث يعمل الشكل الدرامي الكبير من ملامح الرواية . ويتأثر بيناتها ، من كدة التصيلات ، والتسع رقة الأحداث ، والامتلاء بالحريات . وتعدد الشخصيات

وتشكل مسرحيات عهد الرحمن الشرفاوى الحسب تجربة كاملة مستعدة من تجارب المسرح السياسي ، إذ هو يرتبط بفصايا المصير الوطني ، سواء كان موضوع المسرحية مستمدا من الواقع السياسي المباشر مباشرة ، مثل : (مأساة جميلة) ، (وطنى هكا) ، أو من التاريخ الإسلامى والعربى ، مثل : (صلاح الدين) (لؤلؤة) . ولعل أهم ما يميز مسرح الشرفاوى برجه عام هو تلك الروح الملمعية السائدة التي تظهر شخصيات المسرحية من خلالها (فوق العادة) ، كما يحكى بآله الدرامي خصائص تلك الروح بتأني ، من ميل للسرد الطامس وحكاياته بشكل خطائى ، ومن تضخيم وتضخيم للشخصيات . ويعتقد الباحث دراسة نقدية وعية لمسرحيات الشرفاوى ، وهي : (مأساة جميلة) ، (اللقى مهران) ، ووطنى هكا ، ولؤلؤة . وهي ثنائية تشمل مسرحيتين الحسب لؤلؤة ، والحسين شهيدان) ، والنسر الأحمر (وهي ثنائية تقع في مسرحيتين النسر والغربان ، والنسر وقلب الأسد) . وغالبية هذه المسرحيات سياسية بالمعنى الشامل للمفهوم ، حيث تتخذ جميعها من قضية تحضيق العدالة محورا لها ، كما تهتم إلى حد كبير من السطحية وبمباشرة تناول ، بالإضافة إلى عشق غلظها لمعوم الواقع السياسية والحضارية ، وتأثيرها الكبير في وجدان الناس .

وبإذا كانت هذه الرسالة منذ البداية تهدف إلى دراسة مسرحية الشعر الحر في مصر ، وتخصس إرصاصات البداية لهذا الجنس الأدبي منذ فترة يست بالقصيرة من تاريخ الأدب المصرى والعربى ، وهي إرصاصات لم تكن واضحة منذ البداية ، فإن الشاعر ، باقتضائه من المسرح الشعري لدى الشرفاوى وعهد الصبور وقبلها باكثير ، يكون قد وصح يده على البداية الساطعة لهذا النوع ، ويكون باقتضائه من صلاح عهد الصبور بصفة خاصة قد وصل إلى جوهر رسالته ، وهو الشئ الذي يصل إليه سريعا كل من يقرأ هذه الرسالة بروية ، هي تبدو بجميع فصولها عمهيدا للولوج إلى عالم صلاح عهد الصبور الشعري والمسرحى على الأخص ، وهو موضوع الفصل الثالث من الباب الثاني ، وأهم أصولها على الإطلاق .

العصرية بأفكار الأسطورية وما يحصره من شعار وعقوس. وقد عولجت هذه المسرحية كل مكونات العرض المسرحي للتأصيل متألفة، كى تخلق صلا أقرب ما يكون إلى المرح للمحس.

وقد ألقى الباحث بالرسالة بعد ذلك دراسة الصنوبر الخفلة في مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر، تناول فيها بالتحليل التصيل لمجموعة من الأعمال، بادئا بمسرحية الحرية واليهام، وحكاية من وادي الملح، لمهران السيد، ثم حمزة العرب، ضد إبراهيم أبو مة، فالسندباد لفرق صبيح، وأخيرا حكاية رجل مجهول للذكور عز الدين إسماعيل.

وهو يرى في هذه مجموعة من التجارب الخفلة واللاسلطة للفرقاري وحيد الصور، شدة التأثير بتجربة عهد الصور للمسرحية بصفة خاصة. وإن لم ترق - كما يرى - إلى منافسة أو مجاراة دراما. فهي لا تلج إلى عوالم درامية خاصة بأصحابها، حل الرزم من إيماعات متفرقة بهيم اجنافية وليست كوية. ولذا فقد بدت وكأنها مشتت من فرار، اللهم إلا استخدام لغة الشعر الحديث. فالتحدث صيغة الدراما ...

• • •

وبعد فاليبحث على الرغم من غممة كومية النالذ المتأصلة فيه، وفي حق تحليله لأعمال بعض الشعراء الذين تصدى لهم بالدراسة. لم يسلم من الوقوع في خطأ مهيج هوري، نتجت عنه مجموعة أخرى من الأخطاء التي يمكن أن يدركها القارئ المتخصص فاليبحث منذ البداية أهمل وضع نهر بهم عند مفهوم الحداثة كما يتصوره وكما ناه في الرسالة. وبسبب ذلك وأبناء بخط يبي الشعر الحديث والشعر الحر، بين التجارب التجديدية في الشعر والتجارب التي خرجت على الشعر العمودي. ثم هو - من ناحية أخرى - لم يحدد منذ البداية أيضا هل تتوقف الحداثة لديه على الشكل أم المضمون أم على كليهما. وذلك على الرغم من أنه قام بوضع تعريف في مقدمة رسالته لشي التجربة الحديثة في الشعر المسرحي. لكنه عند التطبيق لم يلتزم بها. ونتيجة لضعف مفهوم حداثته هذا في ذهنه (وهو ما وضع بعد ذلك في أن انقصود به هو مسرحية الشعر الحر على التحديد)، رجع بداكرته إلى مرحلة البدايات المسرحية في مصر والعالم العربي، غتا عن إحصاءات الشعر الحديث. ولذلك فقد استعندت هذه الرحلة التاريخية في البحث عن أصول المسرح الشعري جماعة طاقه كبيرة منه لم تكن الرسالة في حاجة ملحة إليها. وقد ترب على ذلك أنه حين وصل إلى الرائد الأول لمسرح الشعر الحر (ياكثير) لم يره حظه من الدراسة، برغم توافر مصادر البحث. وأحدثها وسألة ماحسبها كاملة عن مسرح ياكثير.

ويرى الباحث أن الشاعر وهو حير صانع موضوع هذه المسرحية شعرا، حيث خلق اللغة الشعرية عمالا يحقق مستوى آخر من الإمتاع عن طريق أحداث تراكمات مطرقة من النغم والإيهام والصور الشعرية المتحيلة. وقد تناسبت لغة الشاعر مع اللغة التي ينبغي أن تحدث بها كل شخصية في العمل. لاسيا الحلاج. وقد ساعد الشاعر نفسه وتدوقه قاموس المتصورة ومصطلحهم ورموزهم. ومن ثم فقد أظن في قتل حالات الوجود والمكابدة لدى الحلاج.

وتنتمي مسرحية (صاغر ليل) إلى الكوميديا السوداء. ويرى الباحث أنها تتفق مع مسرحية (مناسة الحلاج) في كون ظلال القهر جامعة هنا أيضا، ولكنه نهر سياسي يتناسخ في عالم (فانتازي)، بحيث يجل متكررا أو متجددا في طاعة لا تفرق بين سوى الأنحاء: الاستكبر، هانيال، ليمور لك، طهر، جوسون، موصولي، إلخ... أما عن اللذان وعن القضية فكلاهما شريك في نفس الجريمة، يمسك بطرفيها، وقد أباح القاهر لنفسه رجسا موصية بثلث في التزامه قضية بسيطة عشت على لول الحركة والسكون ولكنها برغم بساطتها كانت شديدة الإيحاء. وقد لجحت في خلق مجال تنمي يعود لصل دون صراخ، ولذلك لجحت اللغة في هذا العمل نتيجة لاستخدام هذه الرخص المروطة.

وي مسرحية الأمية تظهر بعد تكرار مقولة القهر في لباس آخر، لها بشة دراما من نوع خاص، فهي أنبة بمجموعة من الطغوس في مسرحها وراثتها وأدواتها الفنية. والقهر هنا مزدوج عاطفيا وسياسيا. وهي مسرحية سياسية تتخذ من ذلك القهر المزدوج قضية أساسية. ويرى الباحث أن الشاعر في هذه المسرحية قد تأثر بتقاليد مسرح الشرق الأقصى والمسرح الآسيوي، عطا تأثيرا في مسرحية (بعد أن يموت لذلك).

أما مسرحية (ليل والجنون) فالشاعر لها يمس أحداث مصر وبعض آلامها متأ صرخا، دونما اتجاه إلى الرمز أو الاستعانة بالتاريخ. والقهر هنا مزدوج كذلك، فهو قهر على المستويين الاجتماعي والشخصي، سياسيا وعاطفيا وهو القضية الحقيقية للحظة لتأخ قدس يجبته أبطال المسرحية.

وعلى المستوى النفسي تير هذه للمسرحية قضية مهمة هي قضية التعبير بالشعر عن موضوع معاصر، وما يمكن أن يحدث نتيجة لذلك من ازدواجية بين الموضوع بشخصياته وأحداثه، وبين اللغة الشعرية المستعانة في الحلول، وهي ازدواجية لا يجدها في حالة الموضوع التاريخي أو الخيالي للمالغ شعرا.

ويرى الباحث أن الشاعر قد عاد للمرة الثالثة إلى العالم المسرحي في مسرحية (بعد أن يموت لك)، عاتقا فانتازيا جديدة تخرج فيها اللالات والرمائل

عالم صلاح عهد الصور المسرحي عند صاحب الرسالة عالم له سمات ومميزات خاصة به، لعل قولها أنه بعد تطورا حقيقيا للدراما في قصائده الخنائية، حيث المحاولات الأولى لخلق موقف مسرحي في قصائده: طعل، وشقروهران. مثلا، أو المظموح للنراسي أبكر سعيًا وراء الحكاية الشعرية ذات الشبكة القصصية ثم الصنع القديم إلى الصوت الجرمي والشعب به، ذلك الذي تبلور فيما بعد في كورس العامة والمتصوفة، وفي الراوي، وفي القريضة القصصية للنساء مجتمعات. واللسة الثانية لعالم الشاعر هي انتمال المرح الضمى مع نظيره موضوعيا من الشعر الداني إلى الدراما الشعرية، هذا المزاج المظلم عشاير الحزن والاختراب والوحدة وضباب الصوت المتصد، واللجوء - كحل - إلى التوحد بالذات. أما الصفة الأخيرة لهذا العالم فهي بروز القهر موضوعا أساسيا ومسيطرًا على التجربة المسرحية، بحيث إن جميع الأحوال تعد تنوعا على ذلك الموضوع، وإن ظل هذا الموضوع يتخذ لديه صفة إنسانية. أما إذا أخذ مئزى ميثاقيتها، فإن المصطلح الدال عليه يصبح الشعر، من حيث كونه طرفا في معادلة الصراع الجبائية، وحدا موجها لحدها الآخر وهو الخير، حيث تصبح حياة الإنسان على الأرض بتربجا بين اعديين أو انتصارا لأحدهما.

ثم يأخذ الباحث بعد ذلك في تحليل أعمال عهد الصور للمسرحية، بادئا بمسألة الحلاج، بوصفها أول عمل مسرحي شعري للشاعر.

والحلاج عند عهد الصور كان مجاهدا انظار قنده، وعرف برمي تام أرض جهاده، ووهي ظروبه، قبل أن يقدم عليه. وهو رجل يرى الكون مجبولا على الخير، كما يرى روح الإنسان بعضا من روح الله وقبسا من ذاته. ومن ثم فالشر في المقابل، أرضي، براه لهما من صنع الإنسان وفيل يده، ومن ثم فإن خلق المجاهد يحته حل محاربه ويخلصه إلى محوه، من حيث هو تشرية لكون الله المجهول حل الخير. وهنا يكمن الخلاف الحقيقي بين شخصية الشبل التصوف وبين الحلاج، إذ أن الأول يرى إنسانا للديا سيرا وبمثل بشر مقصود ومتصد. ولذلك فإن رؤية الحلاج تدسه إلى الفعل بوصفه متعوب العدالة الإلهية على الأرض. أما رؤية الشبل فتلجته إلى الصمت، والمجربة عن الدنيا، واعتزال الناس.

والشيء اللافت في معالجة عهد الصور لهذه الشخصية وضمومها - كما يرى الباحث - هو محاولة (التصغير) الناجحة التي قام بها. واكتشافه لطوائف المبره والرجل والناس لتقبل التحميلات المعاصرة واستنارتها. وفي نفس الوقت فصل الفعل المعصري لكل ذلك كما يقطع باب التاريخ مسكورا. والزمن بعدد. والقهر - بشي سويده - قام ما وجد الإنسان.

لاخرين حجة أنها لا ترقى لمناقشة الشاعر الكبير معه
بمختلف أصحاب هذه التجارب ، في البيهقي أو
الشاعر المبدع ربما لا يصح في ذهنه فكرة مناقشة هذه
كمنهج أصيل في عملية الإبداع ، بالإضافة إلى أن
هذا النسبة ليس هو المقياس الحقيقي للحكم على
التجارب الإنسانية ، وكان الأستاذ باسحت أو
يدخل هذه المسرحيات في صلب رسالته بدلا من
سلبط صوته صعب في آخر الرسالة عليها

نسهم في تجربة الشعر الحر مسرحيا ؟ وقد شغلت تجربة
الشاعر الراسل صلاح عبد الصبور بعظمها وشموخها
نشاط ، فراح يحكم على كل التجارب اللاحقة لها
بأنها تنحصر إلى صمغة اندراما ، وأنها أعمال لا ترقى إلى
للمناقشة ، مع ما نراها الشديد به ، وذلك بعد دراسة
أقل ما توصف به أنها سريعة ، على الرغم من وجود
مجموعة من الرسائل الجامعية التي تناولت هذه الأعمال
بالتحليل العميق ، وانعرا في المصادرة على تجارب

وحين وصل الباحث إلى الباب الثاني إذا به يقطع
بأن الشرفاوى وعبد الصبور ليسا تطوراً لياكثير ، إذ
أن تجربة ياكثير فريدة ، وإن الشاعري الكبير وما
أضافه من إسهامات إلى المسرح الشعري في مصر إنما
كان متأثرين بحركة تغيير شاملة في الفن والأدب
العربي ، بل في النهضة الحضارية بعامه ، في الحاجة
إلى دراسة ياكثير ؟ وما الحاجة - من باب أولى -
إلى دراسة المرحلة السابقة على ياكثير ، مادامت لم

مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر

والرسالة التالية التي تعرضها في هذا العدد ، هي رسالة للماجستير التي تقدم بها الباحث أحمد العشري
إلى أكاديمية الفنون ، وموضوعها « مفهوم البطل التراجيدي في المسرح المصري المعاصر ، في الفترة من
سنة ١٩٥٨ إلى بعض أعمال الكتاب المسرحيين المصريين » وتتكون الرسالة من مقدمة وثلاثة فصول
وقد أعظم الباحث محصلة من كتاب المسرح هم :

« رشاد رشدي ، و « ألفرد فرج » و « ميخائيل رومان » و « عبد الرحمن الشرفاوى » و « صلاح عبد
الصبور » ، تناول بعض أبحاثهم بالتحليل والبحث في الجذور الأوربية لهما .

مضمونها بالإحساس التراجيدي ، إحساس الإنسان
بالمعاناة والألم .

وقد تناول الباحث من بين ما تناول في هذا
الفصل أيضا المسرح المصري المعاصر ، فدرس
المصيريات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التي
أحدثتها ثورة يوليو سنة ١٩٥٢ ، وما أسهمت به في
تحديد للمصير العام لأعمال كتاب المسرح الخمسة
الذين اختارهم ، فدرس نماذج من أعمالهم ، ورأى
أن تلك المصيريات هي التي أدت - خصوصا في فترة
السياسات بسليمان السياسية - إلى ازدهار لون جديد
محل للمسرح المصري وهو المسرح السياسي ، حيث لجأ
الكتاب إلى الرمز أحيانا ، وإلى الإبداع الرمزي واللجوء
إلى التاريخ والراث أحيانا أخرى ، بسبب الظروف
السياسية السائدة ، ولكن الباحث أشد إلى أن المسرح
السياسي أيضا - كشكل فني مسرحي - لم يكن شكلا
مصريا أصيلا ، قد اعتمد في هذا على المسرح
الأوروبي .

أما في الفصل التالي فقد تناول الباحث نماذج
من المسرح المصري المعاصر ، وعلى وجه التحديد من
المسرح النثري ، فركز على بعض أعمال رشاد رشدي
وألفرد فرج وميخائيل رومان ، يرأى أن البطل
للمأساوي عند رشاد رشدي إسان حدي ، ليس
ملكاً أو إلهاً أو نصف إله ، بل هو بطل حديث بمعنى
الكلمة ، ومع ذلك فهو بطل أرسطي لما يتعلق
بخطأ للمأساوي ومثولية البطل عن هذا الخطأ ووعيه

بسلامة) هو بطل تراجيدي يلقى الكامل من حيث
المفهوم الأرسطي للبطل ، سواء في نقطة ضعفه
الأساسية ، أو في خطئه المأساوي وسقوطه المحتسب
نتيجة لهذا الخطأ ، وأن هذا القول نفسه يطبق أيضا
على « ملوك الحلاج » و « صلاح عبد الصبور » .

وفي الفصل الأول استعرض الباحث مفهوم
البطل للمأساوي والخصيوات التي طرأت على هذا
المفهوم منذ وضع أرسطو كتاب الشعر ، ونظر فيه
للتراجيديا لأول مرة من تاريخ النقد الأدبي ، إلى أن
وصل إلى العصر الحاضر ، مع التركيز على التغييرات
التي طرأت على المفهوم الأرسطي في النصف الثاني
من القرن التاسع عشر . ومن هنا انتقل الباحث إلى
دراسة البطل الحديث في المسرح المعاصر ، فخلص
إلى أن هناك جوانب ثابتة وجوانب متغيرة في
التراجيديا والبطل التراجيدي ، باعتبار أن البطل يفرار
واقعه ، وأن صورته تتغير بشكل أو بآخر بتغير الفترة
والظروف الحضارية ، إذ النساء في العصور الحديثة لم
يصبحوا ذلك النوع النسبي العتيق ، ومن ثم فقد حل
الإنسان العادي محل البطل الأسطوري بسبب ظهور
« الطبيعة والواقعية وعلم الاجتماع وعلم النفس
والمهرجات الحديثة » ، بالإضافة إلى ضعف المعتقدات
الدينية . وكل هذه العوامل هي التي أدت إلى موت
نفسه وظهور الدراما الحديثة والبطل الدرامي
الحديث كالمفهوم الذي يختلف عن مفهوم أرسطو ، في
نفس الوقت الذي تحتفظ فيه التراجيديا الحديثة في

وفي مقدمة الرسالة يقول إنه افترض أن كل فكرة
تفرز بطلها الخاص بها ، جعل التراميل القديمة
والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية
والفكرية السائدة ، كما ذكر أنه من خلال تحليله
للأعمال المسرحية موضوع الدراسة اقتنع أن البطل في
المسرح المصري - برغم تأثره بواقعه - لم يكن للأسف
بطلا مصرياً خالصاً ، وذلك جعل مؤثرات أجنبية
ظلت واضحة قوية ، أوجعها إلى عشرات من كتاب
المسرح في أوروبا وأمريكا وروسيا ، منهم مولير وروسو
وكورن وشو وفيلكوف ولزور هيلر وأنوبل وبيسن
والبرت وتسي ويليامز وغيرهم ، كما أشار إلى تفاوت
التأثير كما وكيفا من كاتب إلى آخر ، حسب الثقافة
والميل والاتجاهات الفكرية . والسياسية التي كل
مهم . وأشار أيضا إلى أن هذا التأثير العائلي في كتاب
المسرح المصري قد امتد بوصرح إلى ما يسمى بالدراما
الإسلامية ، ممثلة في « الحبيب لاثراء » و « الحبيب
شهيد » لعبد الرحمن الشرفاوى ، و « ملوك
الحلاج » و « صلاح عبد الصبور » على الرغم من
الاختلاف الواضح في المفاهيم الفنية بين التقليديين
المسيحيين والإسلامية ، وخصوصا ما يتصل بمفهوم
القدر والقدرية والثواب والعقاب ، وهي مفاهيم جد
محورية في نظرية أرسطو للدراما . ولكن الباحث يرى
أن الاختلاف في هذه المفاهيم لا يمنع من مناقشة
الأعمال الثلاثة التي اختارها بما يسمى بالدراما
الإسلامية ، على أساس المفاهيم الأوربية للتراجيديا ،
كما رأى يجب أن البطل عند الشرفاوى ، وإن يكن

عشره
أحمد العشري

به وحشية سقوطه ، سواء كان هذا السقوط ماديا أو معنويا

وعندما تنقل الباحث إلى ميخائيل رومان وحد أن الجدور الأوربية تؤكد وجودها عند ، وإن احتفظت هذه الجدور عن الجدور التي تغذي مسرح رشاد وشدي ، إذ الصورة عند رومان يدخل فيها عاملان : أولا تأثير المسرح الأوربي والغربي دون عروبه إلى الماضي البعيد ، إلى أوسطو نو شكسبير أو راسي وأمثالهم ، والعامل الثاني هو امتزاج الرؤية الفنية عند رومان بروعي سياسي جعله يمس مسرحياته بهيئات غير تقليدية حتى بالنسبة للمسرح الأوربي ، حيث إن هذه الهيئات قد لا تصنف أحيانا مع مقدماتها أو معطياتها ، ولا يمكن تفسيرها إلا في ضوء الوعي السياسي الذي يبرز أكثر أعمال ميخائيل رومان

وقد أتى الباحث في دراسته لا يفرد فرح أنه قد عاد إلى مسرح الإغريق والمسرح الكلاسيكي بصفة عامة ، وذلك من خلال تناوله مسرحية الزمان ساء حيث إن البطل المناوي ينج من صمت الذات العري ويتحرك من خلال قصة تناوفا التراث المسرحي والشعبي ، ومع ذلك فهو لا يكاد يختلف عن المفهوم التقليدي ببطل المناوي ، الذي لا يعد عند أوسطو إنسانا عاديا ، بل هو أكبر من الحياة على حد قوله فالزير صالم من أسرة حاكمة ، وهو يعال من نقطة صعب أساسية هي العرو معناه الإغريق وهذا العرو يدفعه إلى محاولة استرجاع من نظامه لقتل أخيه كاس ، يش جرح يؤدي إلى مقتل الآلاف دون أن يرى ثأره ودور جدوى ، ثم كما فعل أسا محمود ويصير لكم بالزير إلى أن يفتد رايته الأولى بهذا مزاج تشابه من نفسي ولكن هذه السجوة كما حدث في مسرح الكلاسيكي بصفة عامة - نأل مشجوه ، بعد أن يكون البطل المناوي قد انكب الخطأ الذي لا يمكن الرجوع فيه ، يصبح من المهم عليه أن يندم على

وأما الفصل الثالث فقد تناول الباحث فيه المسرح الشعري وأتى فيه على الإجماع - أوجه الخلاف الرئيسة بين المسرح الشعري - فاته - مما يتعلق بالشرحيات التي تناولتها الدراسة على الأخص - يربط ثلاث ديبى - وأن استلزامه الفني أكثر من جلد - لأنه على الرغم من أنه لمسات كثيرة التي كتب عن المسرح الإسلامي - والتي تعرض الباحث عدد كبير منها - وعلى الرغم من الاختلافات الموجودة بين مفهوم النقد به سبلا عند النقاد عنه عند المسلمين - وتصور مفهوم الصراع بين ذلك و التناقض - فإن أعمال عبد الرحمن الشرقاوي تمتلئ في الحسب القراءات الحسنة شيئا ، وأعمال صلاح عبد الصبور تمتلئ في - منسقة الحلاج - ، لتؤكد انتماءها إلى تيار المسرح الأوربي - إذ إننا في مواضعه انتصفت النقدية لهذه الأعمال - باعتبارها مواد حقيقة لمسرح إسلامي - وهي حقيقة عدد في هذه الأعمال بالقطع - ما يمكن من الدلائل والبراهين لتأكيدهما - استطاع دور حرج - ودور أن تنقش من قدر هذه الأعمال حيا وديا ، أن نقرأها باعتبارها مادة ناصية للشكك في ما حرقه كتاب الغرب للمسرح الأوربي ، وإن كانت في صميم شخصية احسن في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي وشخصية يكتسب عند كل من المناوي والبيوت

فيما يخص الحلاج في مسرح عبد الرحمن الشرقاوي لا يمكن القول من أن قصة حياته تسقط - كما صورها صلاح عبد الصبور - تتخللها أبواب مختلفة إلى معان وظلال معان إسلامية ، وحل الرغم من أن مؤلف المسرحية قد عالج شخصية الحلاج بوصفه القديس الذي يصعد عن مدارج الإنسان العادي ، إلا أن صلاح عبد الصبور قد نجح في تقديم الشخصية الرئيسة على صورة بطل مناسوي ، يقترب كثيرا من البطل المناوي الغربي . ثم قلن بين الحلاج عند صلاح عبد الصبور والحسين عند عبد الرحمن الشرقاوي من

حيث نقطة الصعب في شخصية البطلاني ، وهي إمكانية اختيار السلاح الذي تصنع به كل من البطلاني في صراعه ، ففي حين تسليح الحسبي بسلاح الشرف الذي لم يعد ذا فاعلية - كما كان من قبل في عصر البطلاني والمخطفاء الراشدين - تسليح الحلاج بالسيف في عالم لا يتورج الساسة فيه عن استخدام أي سلاح مها بلغت حدة في سبيل الحفاظ على كرسى السلطة ، ومن ثم فقد انتصرت السلطة على كل منها في صراع محتمل النهاية . وقد أشار الباحث إلى أن ازدواجية نهاية الحلاج - للتسلط في أن لحظة سقوطه هي في نفس الوقت لحظة صعوده وتحرره من قيود الجسد - لا تنفي من الحقيقة شيئا . وأرجع الباحث ذلك إلى وجوب التفريق بين مستويين : المستوى المصوري والمسرحي السياسي . وقد كان مستوى الصراع الذي واجهه الحلاج مستوى سياسيا ، أراد الحلاج ذلك أم لم يرد .

وفي عظم الرسالة أكد الباحث أن ما توصل إليه من نتائج لا يقلل من قدر المسرح المصري وإسهاماته الكبيرة على طريق نهضة مسرحية شاملة ، فلا يجب للمسرح المصري اعتياده حتى الآن - على الأقل - على أصول أوربية ، لأن المسرح المصري في هضبة الخطبة لم ينجح على الهدييات الأولى هذا الفن ، سواء في مصر القروية أو مصر السلوكية والعثمانية ، ولكنه اعتد على أصول أوربية ، نيل منها هؤلاء الكتاب جميعا بسطاء ، ولا يهيم في ذلك أنهم استفادوا من التراث الأوربي الذي سبقنا ، وذلك لأنهم مزجوا ما تعلموه بمواهب الفنية الأصلية . كما أننا - كما يشهد على ذلك تاريخ المسرح المعالي في أوروبا وأمريكا - لسنا أول المقلدين ، ولي كون أقرهم ، بل المهم أن تعلم ألا نتوقف في سبيلنا نحو إقامة مسرح عربي خالص .

هذه المجلة ونقادها

ماهر شفيق فريد

الأدباء من قدم مجلة شكة مكفة - تولع بالملاحة والخصومة والمقدد - وتضو فيها أدواء الترجية والسادية والماروكية (وقد تتجاوز في العصر الواحد - وكثيرا ما تكون الغلبة فيها لوى النص - على مجلة الحق

والأستاذ أحمد محمد عطية واحد من أبناء هذه القبيلة - فيه من فضائلهم شيء ، ومن ذلالتهم أشياء - إنه في العدد الرابع من مجلة المصون ، يرسل على المجلة صواعقه وبروقه ، ويروجه إليها عددا من الاتهامات - وينتج في النهاية أنه غاضب من تمرير (الأول) أن المجلة في قوائمها البيبلوجرافية أغفلت ذكر كتابين به - (الثاني) أن احدها - فيها يلوح - لم يدمج إلى الكتابة فيها - وأنه يقرأ بنفسه - بمن الكرياء - عن المدخول في المحامات والنشل التي تحبها بها - هو على حق في شكواه الأولى - ولكنه ليس على حق في الثانية

وهو في المجلة البيبلوجرافية غير مرضية - يتجاوزها الإغراض من جانب والتعريض من جانب آخر - هي أحيانا ما تذكر أميلا لا نفع - بالمدى التاريخي الدقيق - في نطاق المحب التي ليس لها نفعها - ثم هي - في أحيان أخرى - جعل ذكر أعمال شتى - مما يكرهها فيها - إلى هذه المجلة - من الناحية التنصيص على الأقل من هذا القبيل كتابا الأستاذ عطية : «أدب أكتوبر» و «أصواء جديدة على الثقافة العربية» .

لكنه جعلني حين يتحدث من فضيلة في مجلة نشق طريقها في الصخر ، ونقصي المطالون فيها - وهي كلمة حق ينبغي أن يقال - ليال طولا في الإحداذ والإعراج والتنصيد ، ثم لا يتألم من لواب غير تعال أصوات الصحف بالشكرى من «نقاد السيميولوجيا والمزمينوطيقا» ، والتطيدات غير المسؤولة على قارعة المقامي واجلسات والتدوات ، والمذخرة إلى تقرير سياسة المجلة من أساسها

ولئن نظرت على ما يسهو الأستاذ عطية في المجلة لدرى ما إذا كان يحق في شكواه ، فبأنه أنها «لجملت الواقع الأدبي بكل ما يحور به من نقد وإبداع» ، وينظر المرء حوله - متأثرا بهذا التناول - إلى هذا الحصاد الوفير من النقد والإبداع الذي تحور به حياتنا الثقافية ، فلا يجد إلا القليل مما يستحق اسم الإبداع ، والأقل مما يستحق اسم النقد - إنما هي صحراء ثقافية تنزى على امتداد النظر ، ولا بيت فيها إلا بضعة أحواد في الخلاء ، وتكاد - بولا أنه لا يقف من رحمة الله إلا القوم الكافرون - أن تسمى بالمرء في مهوى اليأس والإحباط .

لكن باسم - جدلا - بأن هذا الذي يظهر الآن في أسواقنا الثقافية إبداع وبعد - وشكلا - هل اعينته هذه ؟ إنها من عدددها لأوب تخصص سما للواقع الأدبي بالثبث به أما لا لأمل دنقل - وجرا إبراهيم جيرا - وعادة النيان - وجيب محفوظ - وحسن حسني - وأدريس - وزكي نجيب محمود - وسعد الدين وهبة - ومحمد كمال محمد - ولادوي حورشيد - وميلة إبراهيم - وخالدة سيد - وعمل عشري رايد - والطيب صالح - وموريس إبي ناصر - وعبد الفتاح زرق - وإدوار الخراط - وعمل شلش - إلخ ..

لا يشكل هؤلاء جميعا - على اختلاف مذاهبهم - جزءا من الواقع الأدبي ؟ ألا يمثلون رقعة واسعة بما يكون لأن يلى من هذه مهمة التحرير لاجراء بهبه ؟ ولا أذكر قسم الواقع الأدبي في العدد الأخير من المجلة - حيث إنه لا يمكن أن يكون النقاد قد اطلع عليه عند كتابة كلمته - وفيه دراسات عن صلاح عبد الصبور - وأحمد زكي - وفوزي العنتيل - وسعدى يوسف - وأحمد دحور - والبيان - والمبروح عدوان ، وعبد العزيز المقالح - ومحمد أني سنة - وسلي الخضره الجبوسى - وأحمد مستجير

ويخرج الأستاذ عطية من حدود النقد إلى حدود الكلام غير المسئول حين يكتب - «يعد كل هذا الإنفاق والبذخ في أوراق ضخمة لا تقوى شيئا» - «حقا لا نقول شيئا عند الدراسات المطولة التي صفح كاتبوها - أو أطلم - عرقا ودما ودماء ؟ إنما أن يكون هؤلاء الكتاب - ويطلبهم من أساتذة الجامعة الذين ألفوا عنهم في التكمير والفره والكتابة - لا يعرفون ما خرج من دموعهم - لو أن يكون النقاد لا يعرف ما يدخل رأسه والأحبال الثاني - كتب على أقل - هو لأرجح ويعود انقاد يشكو من «خطو المجلة من نقد التطبيق قريبا» - كأنما الدراسات التي أوردناها - وعبرها دراسات عن شوقي - والشاوي - إلخ - ليست قدوة تعليمية - وكأنما رساء الأسس النظرية لكل نقد مقبل ليس ضرورة أساسية - يخصها تطور العلوم الإنسانية في عصرنا - ويريدنا ضرورة - في حالتنا - أن لا نمان إلى تناول نظرية النقد في أدبيات المرء أقل كثيرا من الحاجات التطبيقية

وبعد الأستاذ عطية إلى تلك الرطابة الأندولوجية التي عرفناها ومثلناها حين يكتب - «متينا ندمه جل المجلة» - «ونج كل هذا عن صدور المجلة من مطلق يصح نفسه فوق النقد والنقاد - ويغني تحويل النقد الأدبي إلى عملية مصطلحية وتجريدية وشكلية - وعزل النقد الأدبي عن جمهوره - وعلى الصلة بين الأدب والسياسة والأدب والمجتمع - وإنكار دور النقد في التوصل بين الأتيب والقارئ - متجاهلة النقد الأدبي كعمل فكري واجتماعي متصل بالمجتمع والإنسان والعلوم الإنسانية» - أفصح إن صدق - لكنه ليس بصادق - ولتخصص دعاواه واحده واحدة

عمية مصطلحية وتجريدية وشكلية - المصطلح أمر لا غنى عنه في الدراسات كما في علوم الرماصه والصيغة والكيمياء - لأنه عون على التمهيد والتجديد - لا من هو تسيل التوجه لنقول الشيء بالطريقة الصحيحة التجريد - أيضا جزء أساسي من أي فكر طبقى وعدي - شرطه لا يبعد تعاضده بالآخر العميق مفقود وقد رأينا محنة - في دراساتنا - تزواج بين نظرية النقد والأعمال التطبيقية شكلية - كلمة حق أريد بها باطل - فإنما تعنى المجلة بالشكل عمده العميق الذي أرسنه نظريات النقد الحديث - لا تعنى المطلاع السطحي للبراق المتصل عن مصوره



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران



وزیر شایسته وقت و صو

مختار من الشعر العربي القديم

الرجل

للأبيد الراعي

ننى كانه يدينه الخنق من صلبة
ننى لدليم الحال با ولد ترى
ننى كانه يعطى السيف في الردع حمة
وهو من وجهى أننى سرفنا لحنى

إذا ما هو استعفى ويغفده الفقة
به خفوة إبه ناك مالد ولد كبر
إذا نوب الدامى وكشقى به الجزر
على اثره يوقا وإبه نفس العر

الرجل

لعميد تاسية المازنى

إذا هم ألقى به عينيه عزمه
ولم ليكر في هاية غيوشه

وأعزمه به ذكر الحوائف جانبنا
ولم يرمه بالدقائم السيف صاحنا

الرجل

لذى الدجبع العدواني

عنه يؤرمى إذا ما خفت منه به
والله لو كرهت نفسى فما جيت

هونا قست جوكاف على الهم
لعلك باذكرهك مذكى ليا : بيبى

هوى نخبنا

للحميد بن العفالة

سألقيا أنه كيف عمة ، نلقنا
عنه أقوم أعبا عمت

به هوى نخبه ، نكيف يكونه
نلقنا لريبه سلقه

وكله البهايم لتعقل

لذلك تمام

بينك الحق به عيشه ، وهو حاصل ويكدي الفتي به دهره وهو عالم
ولم كانت الداء زاده تخرى على الخا صلكه اذا به مهله البهايم

تسبيح الدنيا

للنبي

رستبه الشئ منجذبه اليه واسبغها به نينا الطعام
ولم لم ليلى لا ذاء صلي لكالى الميلى واخط النام



الرشف ينفع

لدم ضيق الطوية

فبينا فو ليلى الى ، لدخه موم ولدخه بالذعدار فنتقه به
وما به يتينا سطل الطي والندى به الليل بردا يمنة عطاره
ولقد به موم ذكه الحفاف ، وم بها نقفنا غليل النفس بالرشفاه

الرشف لدرينفع

لديه الرومي

انعامنقا ، والنفس بعد مشوة ايلط ، وهل بعد الحفاف نداء
والنم ماها ، الى توم عزازى فيسقة ما ألقى به الرمايه
وما كانه نذار الذى به موى ليثفيه مارشف الشفاه
نما به نوا ادى ليسى يثنى عليه به اى انه يركى الروصيه تمترجاه

نتم الصائدين ^{لديهم المائدة} نتم الصائدين
 نتم الصائدين ^{نتم الصائدين} نتم الصائدين
 نتم الصائدين ^{نتم الصائدين} نتم الصائدين

الهدية الموضوعة

خليل عوجا ، ^(١) ما شاء الله ^{الهدية}
 وتولد لها ^(٢) ليس القلعة ^(٣) أحسن
 تحريت ^(٤) من ^(٥) نضاه ^(٦) بعد أراكة
 منادى ^(٧) الجسد ^(٨) والقلب خائف
 من ^(٩) يد ^(١٠) في ^(١١) حبه ^(١٢) ولنا ولد
 وأقبلت ^(١٣) كالمختار ^(١٤) أدنى رسالة
^(١٥) ^(١٦) ^(١٧) ^(١٨) ^(١٩) ^(٢٠) ^(٢١) ^(٢٢) ^(٢٣) ^(٢٤) ^(٢٥) ^(٢٦) ^(٢٧) ^(٢٨) ^(٢٩) ^(٣٠) ^(٣١) ^(٣٢) ^(٣٣) ^(٣٤) ^(٣٥) ^(٣٦) ^(٣٧) ^(٣٨) ^(٣٩) ^(٤٠) ^(٤١) ^(٤٢) ^(٤٣) ^(٤٤) ^(٤٥) ^(٤٦) ^(٤٧) ^(٤٨) ^(٤٩) ^(٥٠) ^(٥١) ^(٥٢) ^(٥٣) ^(٥٤) ^(٥٥) ^(٥٦) ^(٥٧) ^(٥٨) ^(٥٩) ^(٦٠) ^(٦١) ^(٦٢) ^(٦٣) ^(٦٤) ^(٦٥) ^(٦٦) ^(٦٧) ^(٦٨) ^(٦٩) ^(٧٠) ^(٧١) ^(٧٢) ^(٧٣) ^(٧٤) ^(٧٥) ^(٧٦) ^(٧٧) ^(٧٨) ^(٧٩) ^(٨٠) ^(٨١) ^(٨٢) ^(٨٣) ^(٨٤) ^(٨٥) ^(٨٦) ^(٨٧) ^(٨٨) ^(٨٩) ^(٩٠) ^(٩١) ^(٩٢) ^(٩٣) ^(٩٤) ^(٩٥) ^(٩٦) ^(٩٧) ^(٩٨) ^(٩٩) ^(١٠٠)

مختارات من الشعر العربي القديم والحديث

قسطنطن كشافيس

١٨٦٢ - ١٩٧٢

« رصدي »

كنت ألك المجد الكريم كما لي اللون الردى
قد كنت عيني رديعية جيلية
- أيتها - نيا أدرك - منة منة به لما

أحبته ، وأحبني ، نسمة
تم رمل بعد ذلك إلى أن يرى أدرك
ليلى هالة ، ولم أرى من يدرك

هكذا قال صبا ،
لدي أن العينية المادسية من فطنتها هلالا
، لـ ، الدجج الناعم من فطنتها

أيتها الذكرى ..
أحفظ لك العينية والدجج كما كانت دكانه
والمعينة - أيتها الذكرى - في هذه الليلة
كل ما تشتهي أنه يقوده إلى نفس من الحب

سلفا بوري كنوار بودو

حزب الدستور المحولة

(١٩٠١ -)

كثرة ملقنة في الجذور السوداء والبيضاء
تندح رائحة الخمار والديوان
انتدحها الماء - للأرض

حزب الدستور المحولة

يولد في سنة ١٢٧٠ هـ
أخيه دانا ، ولطائف
كان مع الش ، لمار صغير

بود ليس

١٢٠٠ هـ سنة امرأة

دعينا استمطوبيا طوبيا علم سؤله ، والعنى دحي كله
معه ، كما ينسب رجل لوفته السنف وحمه في حدير ، واهره
تدوي كنديل سطر ، حتى استطع انه امتدح المكربات
في الورد

لما سئل انه يرى كل ما أراد ، كل ما استطع انه اسنه ،
دانه اسنه وسؤله ، انه روي تشات على السطر
كما تشابه ارداد الرجال الذنوب على المسببة
سؤله سوي قنأكارا ، طو ملأ بياك السفة
مراسية ، سم في كاد است سفة شملأ أها صبرها
سيدا (عصبى) الى ساطات ساهرة ، حيث النقدا
أكثر شركة ، أكثر حقا ، وحيت الداد عمير برائحة
النار ، وادراهم الاشجار ، وحيدر البئر
وفي سئل سؤله ، الخ برضا يفتي بالامام الزينة ،
معه رجال اشداد مع كل حبس ، وفيه معه مع كل رية ،
تسبب ملوطة حلوطة الرتبة المركبة مع سواد داسة
تجمع على المرأة المنة

في عماره سقره ، بعد انك اسكرقا والساعلة الطويلة ، عينا
 المدة (صافية) على اركه ، في طه سفينة رقيقة ، تهرصا
 هنا وهناك اذراع المنياد اليك ، في اهلها اذاع
 الزهر ، والفتاة الممتة
 في سوق سقره المثقل ، اتفنى سذات القمار مفرط
 برت في بالدخول والسكر ، في لي سقره اذاع الاطالعة المائلة
 السائل الذبونية (لذودو السائل الذبونية) ، ومع
 سواط سقره الغري ، انا فتى (تجلى) بالعلم
 الخلق للفتاة الممتة ، ربة حرة اليه
 دليق اعنه ، لوه ، عسله الدواد الخلة ، عينا
 اذاع سقره الدواخ المبردية اساق ، كان اطمع
 بالذكريات

لوركا

انتخابات جريدة

الاصيل يقول : انا لهما في الظل ،
 والقر يقول : انا في في للبرم الاصح
 دد والناخوة الراكمة البعير في بيت في شفا
 والبرم في بيت في شفا
 وانا لهما في الشدة والفتنة ، لهما في لغانة جريدة خالية من الاقمار
 والزناح وغاية في الفهم الزايل
 والتمية في كسب مياه المستقبل الثوبة والهدوء ، وتعد بالامل
 فوجان في شفا
 اتية وانه لطيف ، غني بالهدوء ، بريه في لاسف والدم ،
 دويته في الاعلام الواحه
 انا لا يتحمل القاء ، ولا تملأ منظر بالفتنة ككلمة صليبه
 فبرم في القتا في وجه المبرور
 امية فصل في ربح الاشياء ، ربح الرباع ، اتم فتنة امير
 فرة العلب الابدي

ت. س. البوت

الاخسد ١٩ مارس

١٠ برقيات سنة ١٩٨٣

١٣٨٦ هـ الحجة

سنة الذريعة الرابع

سنة ذريعة

و تحت العباب الذريعة من الجرس
 لم انه الذريعة من الجرس
 الذريعة من الجرس

و تحت العباب الذريعة من الجرس
 لم انه الذريعة من الجرس
 الذريعة من الجرس

و تحت العباب الذريعة من الجرس
 لم انه الذريعة من الجرس
 الذريعة من الجرس

و تحت العباب الذريعة من الجرس
 لم انه الذريعة من الجرس
 الذريعة من الجرس

لبيع به الرصن الرابع

ابن وصدق العزيز الاستاذ صلاح عبد الصبور
تحت طيبة وأمنيات مخلصة ان تظل
المنان لله (الرحيم)، ورافعا لعلهم يعرف العرب، فإنهم عرفنا
خير ما حدث عليه مثل صلاح عبد الصبور، الذي يحلج أحلام
الفارس القديم وطموحات الفارس الصاعد يرضى بها
نفسهم من الفكرة في فترة لا تقوى على السب، فليس إلا
أنت ورفاقك من شباب مصر ورجالها.

وبعد . . . فزينة يا أخي مساوله أراها جارة من حيث
من أبناء مصر، وأرجو أن ترغبتك وتنال سائقك حتى
تتبع لنا الطريق إلى إقارن، وهي بحث بعثان من، حياة
وهم "لديهم" حامد شوارب المدرس الشاعر بدر بلعالم
فإنه خرج لهذا البحث عن الحقيقة، طويلا في الفكر، نقد أمديت
إلى بيتا جديدة، أظن أنكم في البقية لباقية منكم

محمد

الى مؤرخ "لوشان" فمدح عليه العصور

ظلمت مستقول الوجدان بعد انحرافني به مكتسبه، بما اثارته
هذه المغالطة من الحاسيس... وانا ارقب اسلوب تعامله مع هذه "النوميات"
المتعلقة به البشر، منه زوار، وزملاء، ومودسين، واصحاب طاعات.
وفي الماء استقر في نفسي انك تتقاتل مع الناس جميعا
بخير ما ينفعه من سجايا لوشان، فنتجيب لك غير ما فيهم، وتتواحد
مع مبال العمل، مبال "برضى" النفس، واللمائية... التي تغر
على المرء السدوم وسكينة النفس، وهما في ما أدنى لوشان
من شاع الحياة الحقيقة.

وبهذا هو ما ساس اسديت اليه جميعا لذيقة بجمه، لذلك
رددت الى لوشان الذي اختفته طويلا وانا ارى الناس في معظم
الديانات يتعاملون باسلوب الغاب.

حيية، وبقيته، وبورله فيك وفي تمارك سعيدك الشكور
المخلص

نظمي لوف

مباح النيس ١١ ٦ ١٩٨١

اسد ابن سينا

في الحديث

الذبح الذئبي في عمامة

خالص المذهب

تقبل عذري لأفركي في الرد على رسالة الرقعة ، فلم يكلمني في الدقة ولا صلتا
للإيمان بحمد ما كلفته من استمالات بالذئب . وقد سعدت ما هتأملت لمصر
الشرقية ، وبها نيتك تتخذ بجائده ومما دللته لردده العاصم المسيحية (أصول
الشيعة أو التراثية . وأرجو أن أسعد بغيره ما تشتهه من ريبا ، أكونه من
رهناسيه

ودعا إلى أسفله أرحمهم بتقبل حبه الرجاءات

(أ) علم التجربة المسيحية

للأناجي أ- رأيا في المسرح فلفته في كثير من كتاباته التثنية ، وهو أن المسرح
في جوهره سليل للفرح ، والمسرح لا يعبر عنه الأناجي ، ولكنه يملكه وانما جديدا
فانه شئ من المصنوع ليسوا انشاما غاديين بكلماتهم الضيقة وملاحم السوكية .
ولكنهم انشامهم أكبر مما رأوا انهم يجهلون الحياة . ولهم فاما لداسيل ليدا إلى
المسرح الدجناهي الواقعي بإعادة الضيقة وقرينة الثغرة . وقد دخلت إلى المسرح
من طريق الفداء والثقة . بينما يدخل الكاتب الذئبي المسرح من طريق المسرح ذاته
داهيانا لم أسوة تجربة مسيحية إلى مسرح المدارس ودراسة لبعض الفرع الدرة .
ولكن كوت المسرح من طريق شمس الدين الكثرة وكوميدو الخلق في الدريك ثم مرات
هذه (أ) هذه أبا في درولا والتراب ، ثم عاد في مسهله حزمي يلعب غزالا .

إلى المدن والقرى والبلاد فتعد كالنساء . وتعلم في سنو العتد
لأشبه في المصطلح الحديث بعبارة العرد .

سأيت . . . كانه هذا هو الدافع . أما ما بعد ذلك فهو هيكلي أثر ب
المدونة الشعبية . مما صدر من العبدان الذين دون تمييز . أما
السند والفرزك وما أسماه من الفلحة . فالسند كترين للسند
والفرزك هو الفرزك في التراث الشعبي . وهي منبرج في المهرج والدهيم
والحليم . وقد يكون هو الفرزك المنفرد لدراسة التاريخ

أما المواجه الشعبية . فكلية ترى فيها لا في تقديم النفس الذي يارس
الشعة لها لتتضمن في صبران الحيد في سنة وتلي في يوم . رعد أيضا
بأيا في المهرج . ~~والشعبي~~ وأما في ذلك لها دليل . سندا
يحيى فيه شعبه الدش . ويشعر به في الجار كقولها : فما على فما تدرى
ارتكوه . وأرجو أن يكون في ذلك دليل . فعد فائق ذاك في هذا الصدد . وأما
كانت فلول ما قرأته فذلك وجود هذا المسند .

أما ما تبين أنه سميت المص . فكل دليل الشعبية في علومهم أنه كلفه أنسنا
له . وكلمة مصدرها العداثة كثيرة . منها ما تفتت بالاشارة اليه . أما
مع العالم السني . فإجماله أنه قرا أسطورة جيلاني . فعد كانت هي الدرة
التي القريب من هياكل أكتبه هذه المسحة .

بدرله المتخصصات البصرية . وانت في بدرله توافي للمصميه القار . وتلك
في الدافع تتبع كلامه دجة نظر محدة . وهي أنه المص سليل للشر (للدرواية)
لعلك تعلم أنه هي أصول التاريخ . وأنه الرواية أنه صالحة مع المص . وتلك
بأنه (الكافة) في المص أبط كونه وأقل إثارة للهمم . وبأنه فيه

هو التناول الذي لا يفرق بين الخير والشر في أدبهم هو أن هذا الزهر المنقذ .
 وقد رقت المرح به أعوام به تجربة أفندية الشربة . ولم يظن أنه قد
 عليه إلا أنه رقت القبيح التي الغنى فيضحه استيعاب الرضا المنقذ .
 المتبانية التي تحمل على الحياة الدنيا . ولا به سرى لها مقاصد المتفلات
أجابها ويحيها على . وأغنى في له عزم البذلة . فانا أنقر الناس حوتيا
 به نفس

٢-٢ الفصحى الشعبية

تكون الفصحى الشعبية جزءاً من ذاكرة الحياة . ويؤكد الشاعر كفاة ٨٩
 يتلوه به الحكمة . والى طرفة أوالنارفة الشعبية مدلول شخصيا . وأنه يدعوا
 في كونه الرضا والنفق في أوالنارفة . ويؤكد أنه يحمل هذه الحكمة
 الشعبية كونه مدلولات فنه . وهو بذلك يكتب نفسه عن جديراً عادداً . يعود
إلى إثارته هذه الحكمة أوالنارفة وهو جديراً متلفه

وأورد أنه استرأى ما في عبدة الذيرة تنظر

كأنه الذيرة تنظر رداً فنياً على مدققت صبي . فنه تدعو إلى عدم المص
 عماره الحد للديق ونفصه في من دلو عدله . اصطفاغ الدم رطب
 المفض . ولعله تذكر مدققتاً شيئاً معيناً من كذا في قعر . وهو
 وصفا . فانت ترى أنه فعلى فقرة هذا . ولعله ربا أن ذلك .

وأنا أشكر هذا الحكمة . وأغنى في له عزم البذلة . فانا أنقر الناس حوتيا

دعوى بالوظيفة وصلا رقيقا

وتنقل أجراً المتدارس وكفيرة

صلى الله عليه وسلم

صور □



مرکز تحقیقات و اطلاعات





مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش

في الجبهة بعد ٩ أكتوبر ١٩٧٣





مع الشاعر السويدي ابراهيم إيلينشكو

مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی

ل مهرجان الشاعر الهندي امير خسرو





مع الشيخة فاطمة بنت مبارك

مع الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوي

مع د. سهيل المرمر





مع السيدة نورو عهدي

مع رئيس مجلس الشورى





عبدالله عبدالصبور
بیلیو جی. رافینا

☐ حمدی السکوت، ما رسدن چونز

لم تكن تتوقع أن القادر سيظهر بشر «يولوجيا» الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور قبل الموعد الذي حددناه لها بسنتين طويلة ، فمنحى حتى الآن لا تزال منهرفين إلى جيل طه حسين والعقاد والمزني ورملاهم . وكان في تقديرنا أننا لن نصل إلى جيل المرحوم صلاح قبل أن نفرغ من جبين آخرين بفصلان جيل طه حسين عن جيل صلاح عبد الصبور . ومن ثم فإن المادة التي تجمعت لدينا للشاعر الكبير وعنه ليست - في رأينا - كاملة ولا مستوعبة . كما أن الوقت الذي أتيج لنا لمراجعها لم يكن كافيا ولا مواتيا . ومن ثم فمن نعمت للقارئ سلفا عن أي خطأ أو قصور قد يلاحظه أثناء تفحصه للصفحات المقبلة ، ويرجو منه - كدأنا دائما - أن يتفضل بتبينا إلى كل ما يرى أنه قد يصلح خطأ أو يرفع قصورا أو يحقق الدقة ، حتى نتوخى ذلك حين نطبع هذه «اليولوجيا» في صورتها النهائية في الكتاب الذي نزمع إصداره عن صلاح عبد الصبور في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» قريبا

ومع ذلك فقد كان من حسن حظ هذه الدراسة أنها أتاحت لنا - والفصل في ذلك راجع إلى أسرة تحرير «الفصول» - أن نطلع على ما تركه الشاعر الكبير بخط يده من قوائم بعض ما نشر - وما لم ينشر - من مقالاته . وبعض ما نشره أو أجرى معه من أحداث صحفية وعلى الرغم من أن هذه القوائم لا تشكل سوى نحو عشرة في المائة فقط مما كان قد تجمع لدينا ، إلا أننا قد أخذنا منها فائدة كبرى في استكمال ما كان ينقص بعض قوائمنا نحن ، وبخاصة ما كان ينشر للأستاذ صلاح أو عنه في دوريات عربية - وأحيانا إسرائيلية - مما لم يكن قد استطعنا الحصول عليه . ومن الطريف أننا وجدنا أن الأستاذ صلاح - شأنه في ذلك شأن معظم الأدباء - كان يهتم في الكثير من الأحيان على المذاكرة وحدها فيما يبدو . ومن ثم فقد جاءت تواريخ نشر بعض المواد في قائمته هو ، مخالفة لتواريخها في قوائمنا نحن ، وهو ما حتم الرجوع مرة ثانية إلى الصحف والمجلات المعنية . لكي نضمن إلى صحة ما ألبنا من تواريخ .

أما المسج الذي اتبعناه هنا ، وهو نفس المسج الذي نتبعه في سلسلة «أعلام الأدب المعاصر» فبقوم على تقسيم المادة المجموعة إلى قسمين رئيسيين . يعرض أولها أعمال الشاعر الكبير ، من دواوين ومسرحيات وقصائد في دوريات ، وقصص قصيرة وكتب ومقالات ولقاءات صحفية ، ويعرض القسم الثاني لما نشر عنه من دراسات في اللغة العربية وفي غيرها من اللغات . وسيرى القارئ أننا قد أضفنا هنا قسما ثالثا يعود الفصل في إضافته إلى أسرة المرحوم صلاح وإلى أسرة الفصول ، وهو ما تركه المرحوم صلاح من مواد لم تنشر بعد . وهذا القسم - على صفحته كما هو المتوقع - له أهميته التي لا تخفى وسيرى القارئ أيضا أننا قد راعينا أن نشفع كل ديوان ، مثلا بذكر تواريخ ما سبق نشره في الصحف والمجلات من قصائده . ويستفح - نتيجة لذلك - أن بعض قصائده «أملات في زمن جريح» المنشور في سنة ١٩٧٠ مثلا تتزامن مع بعض قصائد «الناس في بلادى» المنشور في سنة ١٩٥٧ كما أننا نوحيا - كما نفعل دائما - أن نشفع الدواوين أو الكتب الكاملة ، بالقصائد المفردة (أو الفصول) التي سبق نشرها في الدوريات . وهنا نذكر المناوين وأماكن النشر وتواريخه . ثم ينص على أن هذه القصيدة قد أعيد نشرها في ديوان كذا ، وسيلاحظ القارئ أن معظم قصائد ديوان «الإبحار في الذاكرة» لم تنشر مسبقا في الصحف أو المجلات . وكل هذه أمور من شأنها أن تبين على البحث العمى اتحاد أو تخطي إليه وبعد ، فنظن أن قد حان لنا أن نخل الآن بين القارئ وبين اليولوجيا .

أولا : أعمال صلاح عبد الصبور

(أ) دواوين شعرية

الناس في بلادى :		الشمب	١٩٥٦ / ٦ / ٢٧
بيروت ، ١٩٥٧			١٩٥٦ / ٧ / ٢٦ و ١٩٥٧ / ١ / ٢ و
نشرت معظم قصائد الديوان أولا في دوريات :		صباح الخير	١٩٥٦ / ١١ / ٢٢
الطبعة ١٩٥٣ / ١ / ٥		للهام	١٩٥٧ / ١ / ٢
الأدب		١٩٥٣ / ١٠	١٩٥٤ / ٢ و ١٩٥٥ / ٢ و ١٩٥٦ / ٢ و ١٩٥٦ / ٤ و ١٩٥٧ / ٢ و
١٩٥٣ / ١٠		١٩٥٤ / ٢ و	١٩٥٥ / ٢ و ١٩٥٦ / ٢ و ١٩٥٦ / ٤ و ١٩٥٧ / ٢ و
١٩٥٤ / ٣ / ٩		١٩٥٤ / ٣ / ٢٨ و	١٩٥٦ / ٢ و
الرسالة الجديدة		١٩٥٦ / ٦	١٩٥٦ / ٦
١٩٥٦ / ٦		١٩٥٧ / ١٠	١٩٥٧ / ١١ و ١٩٥٨ / ٥ و
١٩٥٨ / ٤ و		١٩٥٨ / ٧ و	١٩٥٨ / ٧ و

كما سيلاحظ القارئ للضمن أن هناك نحو أكثر من عشر قصائد للشاعر الراسل لم يضمها ديوان حتى الآن .

الأهرام	١٩٦٥ / ٣ / ٢٦ ، ١٩٦٥ / ١٠ / ١٥	و ١٩٦٥ / ٨ / ٢٧ و ١٩٦٦ / ٦ / ٢٤	الشمس	١٩٥٧ / ١١ / ١٨ ، ١٩٥٨ / ٧ ، و ١٩٦١ / ٢	الشهر	و ١٩٥٨ / ٨
---------	-----------------------------------	------------------------------------	-------	--	-------	------------

• أسلام الفارس القديم
بيروت ، ١٩٦٤

• رحلة في الليل

بيروت ، ١٩٧٠

وهو يضم قصائد شرمستها في «الناس في بلادى» وبعضها في «أحلام
الفارس القديم» وبعضها في «أقول لكم» وبعضها في «أملات في زمن جريح»

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات

الآداب ١٩٦٢ / ٥ ، ١٩٦٢ / ٧
و ١٩٦٥ / ٢

أخبار اليوم

في ١٩٦٢ / ٩ / ٢٩

الأهرام

في ١٩٦٣ / ٦ / ٢٨

و ١٩٦٣ / ٧ / ٢٦

و ١٩٦٤ / ٢ / ٢١

روز اليوسف

في ١٩٦٣ / ٩ / ٣

• تأملات في زمن جريح

بيروت ، ١٩٧٠

• شجر الليل

و ١٩٦٣ / ٧ / ٥

و ١٩٦٣ / ٨ / ٢٣

و ١٩٦٤ / ٣ / ٢٧

بيروت ، ١٩٧٢

سبق نشر قصيدتين منه في الهلال في ١٩٧١ / ٣ و الهلال في ١٩٧١ / ١٠

• الإنجليز في الناصرة

القاهرة ، ١٩٧٩

سبق نشر قصيدة واحدة منه في الموقف العربي في ١٩٧٩ / ١ / ١٢

ملك الخيانة

مكتبة إمامية ، القاهرة ١٩٦٠ .

نشرت بعض قصائد الديوان في دوريات :

الآداب ١٩٥٤ / ١١ ،
١٩٦٨ / ١

بعض شعر ظهر في دوريات



١٩٥٢/١٢/١
١٩٥٢/١٢/١٥
١٩٥٣/١/٥

الغزل
الغزل
الغزل

حياتي وحرد

الغزل

أبي

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)

الغزل

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)

صباح الخير

١٩٥٣/١٠

الأدب

١٩٥٤/٢

الأدب

١٩٥٤/٣/١٩

والعصرى

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)

للبلد لك

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)

عيد الميلاد ١٩٥٤

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)

عودة في الوجه الكعب

مقل

(أعيد نشرها في ديوان «أملات في زمن جريح»)

الناس في بلادى

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» ، و «رحلة في الليل»)

أضيق حب

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)

رحلة في الليل

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» ، و «رحلة في الليل»)

رسالة إلى صديقة

(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)



١٩٥٤/٣/٢٨

العصرى

١٩٥٤/٥

الأدب

١٩٥٤/٩

الأدب

١٩٥٤/١١

الأدب

١٩٥٥/١

الأدب

١٩٥٥/٣

الأدب

١٩٥٥/٥

الأدب

١٩٥٦/٢

الأدب

١٩٥٦/٣	الأدب	لحن (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
١٩٥٦/٤	الأدب	أغنية ولاد (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦	الأدب	يا مجنى الأرحم (أعيد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح»)
١٩٥٦/٦	الرسالة الحديثة	أنشيد هرام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦	الأدب	للم في سلام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٦/٢٧	الشعب	مرجع أبدا (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٧	الرسالة الحديثة	شقي زهران (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٦/٧/٢٦	الشعب	السلام (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
١٩٥٦/١١/٢٢	صباح الخير	سأفعلك (أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٧/١	الأدب	إلى جندي خاص
١٩٥٧/١/٢	المساء	الهدوء
١٩٥٧/٢	والأدب	(أعيد نشرها في ديوان «الناس في بلادى»)
١٩٥٧/٤/٤	صباح الخير	أحبك (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/٧/٢٥	صباح الخير	هل كان حبا (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١٠	الأدب	أهبة حضراء (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١١	الأدب	الألفاظ (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٧/١١/١٨	الشعب	موت علاج (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/١	الأدب	عذاب الحريف
١٩٥٨/٤	الأدب	الحب (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٥	الأدب	كلمات لا تعرف السعادة (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٧	الشعر	قالت (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٥٨/٨	الشعر	الشيء الغريب (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم»)
١٩٦١/٢	الأدب	الظل .. والصليب (أعيد نشرها في ديوان «أقول لكم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦١/٣	المجلة	أحزان أسماء
١٩٦١/٤	الكاتب	الطفل العائد
١٩٦٢/٥	الأدب	مذكرات الملك عفيف بن الحبيب (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)
١٩٦٢/٧	الأدب	مذكرات الصوفي بشر الحافي (أعيد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و «رحلة في الليل»)

١٩٦٢/٩/٢٩	أعبد ليوم	أهبة لليل (أعبد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم») أهبة للقاهرة (أعبد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم») أهبة من ليبيا
١٩٦٣/٦/٢٨	الأهرام	
١٩٦٣/٧/٥ ١٩٦٥/٢	الأهرام الآداب	
١٩٦٣/٧/٢٦	الأهرام	(أعبد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل») أهبة للشقاء
١٩٦٣/٨/٢٣	الأهرام	(أعبد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم») أهبة للشقاء
١٩٦٣/٩/٢	روز اليوسف	(أعبد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم») أهبة للشقاء
١٩٦٣/١٠/١٨ ١٩٦٤/٢/٢٩	الأهرام الأهرام	أهبة إلى الله (أعبد نشرها في ديوان «أحلام الفارس القديم» و«رحلة في الليل») بودلير... لوزكا
١٩٦٤/٣/٢٧	الأهرام	(أعبد نشرها في «أحلام الفارس القديم») الوطن والقائد
١٩٦٥/٣/١٥ ١٩٦٥/٣/٢٦	الأهرام الأهرام	مربعات - مرثية رجل ناله ومرثية رجل عظم (أعبد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح») مذكرات رجل مجهول
١٩٦٥/٨/٢٧	الأهرام	(أعبد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح» و«رحلة في الليل») زيارة الموتى
١٩٦٥/١٠/١٥	الأهرام	(أعبد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح») انظر الليل والنهار
١٩٦٦/٦/٢٤	الأهرام	(أعبد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح») امرأة والضمير
١٩٦٦/٩/٣٠	الأهرام	الضحك
١٩٦٧/١/١٤	الأهرام	معارف من شعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٧/١١	الطال	رؤيا
١٩٦٨/١	الآداب	(أعبد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح») نشأهم عن الريح
١٩٦٩/٩/٢٠	الكواكب	إله لوى - يا أصدقائه
١٩٦٩/١٠/٤	الإذاعة	الحلم والأهبة (مرثية لعبد الناصر)
١٩٧٠/١١/١٩	صباح الخير	(أعبد نشرها في ديوان «أفئلات في زمن جريح») مرثية صديق كان يضحك كثيرا
١٩٧١/٣/١	الطال	(أعبد نشرها في ديوان «شجر الليل») أربع أصوات لهذه القصيدة الخالدة
١٩٧١/١٠	الطبعة	(أعبد نشرها في «شجر الليل») الشعر والرماد
١٩٧٩/١/١٢	لوائح العري	(أعبد نشرها في ديوان «الإعجاز في الذاكرة») عندما أولغل السندباد وعاد
١٩٧٩/١٠	العري	

(جد) مسرحيات شعرية -

شر الإعلان الأول والثاني
في الآداب ١٢ / ١٩٦٥ ، ١ / ١٩٦٦
شهرًا

(الطبعة الثانية)
بيروت ١٩٦٥

(الطبعة الأولى)
القاهرة ١٩٦٤

مأساة الحلاج

مسافر ليل	من فصل واحد	(الطبعة الثانية) بيروت ١٩٦٩	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ٧ / ١٩٦٩ ، ٨ / ١٩٦٩ شهرياً
الأميرة تنظر	من فصل واحد	بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ١٠ / ١٩٦٩ ، ١١ / ١٩٦٩ شهرياً
ليل والمصور	القاهرة ١٩٧٠	(الطبعة الثانية) دار المعرفة بيروت ١٩٧٠	نشرت المسرحية في مجلة المسرح في ٢ / ١٩٧٠
بعد أن يموت الملك	بيروت ١٩٧٣		

(هـ) أعمال مبرجمة

مبد ابائلي فريك إميس	القاهرة ١٩٥٧	نابلي فيميريكو جارسيا
جبل كوكيل لاليت	القاهرة ١٩٦٤	لوجيت صلاح عبد الصبور
يرما للوركا وفصائل من شعره	القاهرة ١٩٦٧	روعيد النقاش

(د) كتب

فكار قومية	القاهرة ١٩٦٠	ظهرت بعض فصول من الكتاب في دوريات صباح الخير ٢٦ / ٧ / ١٩٥٦ ٢٣ / ٨ / ١٩٥٦ ١٩ / ٢ / ١٩٥٩ ١٦ / ٤ / ١٩٥٩ ١٤ / ٥ / ١٩٥٩ ٣٠ / ١١ / ١٩٥٩
أصوات للمعصر - دراسات نقدية .	القاهرة ١٩٦٠	روز اليوسف
مدا يتي مسم للتاريخ	القاهرة ١٩٦١ (الطبعة الثانية) ١٩٦٦	نشرت كل فصول الكتاب في روز اليوسف من ٢٤ / ٤ / ١٩٦١ إلى ٩ / ١٠ / ١٩٦١ أسبوعياً
حي نهر الموت	بيروت ١٩٦٦	
قراءة جديدة لشعرنا القديم	القاهرة ١٩٦٨	
حياتي في الشعر	بيروت ١٩٦٩	
وتيلي الكلمة	بيروت ١٩٧٠	
رحلة على الورق	القاهرة ١٩٧١	
مدينة العشق والسكة	القاهرة ١٩٧٢	
قصيدة الصبح المصري الحديث	القاهرة ١٩٧٣	
النساء حين يتعظم	القاهرة ١٩٧٦	
كتابة على وجه الريح	القاهرة ١٩٨١	

د. ر. - شقيق د. ر. -

بيروت ١٩٦٩

علي محمود طه - دراسات واختيار

(ز) أعمال مشتركة

مقدمة ديوان الآله والبشر	القاهرة ١٩٥٧	مقدمة لإبراهيم حمادة
في مهرجان أبي تمام	القاهرة ١٩٦١	بالاشتراك مع صالح جودت ، يوسف الصاي
ديوان «مواعد النار»	القاهرة ١٩٦٧	بالاشتراك مع علي الحدي ، صالح جودت ، أحمد هيكل ، نورا الأسير
«عصر أكتوبر»	القاهرة ١٩٧٤	بالاشتراك مع حافظ هاشم وآخرين

(ح) أعمال مترجمة ظهرت في دوريات

لور	الطاقة	١٩٥٢ / ١٢ / ٢٢	لسميرت موم
من أجل ولدي	صباح الخير	١٩٥٦ / ٨ / ٢٤	لحن بولس
بذبح القمر	صباح الخير	١٩٥٦ / ١٩ / ٢٢	
ديوان الحبيب	صباح الخير	١٩٥٧ / ٦ / ١٣ ١٩٥٧ / ٦ / ٢٠ ١٩٥٧ / ٦ / ٢٧ ١٩٥٧ / ٧ / ٤	لايلا إلهي
جريتنا	صباح الخير	١٩٥٧ / ٧ / ١٤ ١٩٥٧ / ١١ / ٢١ ١٩٥٧ / ١١ / ٢٨ ١٩٥٧ / ١٢ / ٥	لأرسكين كالدويل
«الحديد» - رواية مترجمة	صباح الخير	من ١٩٥٧ / ٩ / ١٢ إلى ١٩٥٧ / ٩ / ٢٦	للأبنة (بانتظام أسبوعيا)
«شيء كالأحلام» - مسرحية من فصل واحد	صباح الخير	١٩٥٨ / ٤ / ١٠	ج أ فرجون
«الخوف من الرجل	صباح الخير	١٩٥٨ / ٨ / ١٤	للوركا

(ط) قصص قصيرة ظهرت في دوريات

قصيدة رجل مجهول	الطاقة	١٩٥٢ / ١٢ / ٨
الشجرة	الطاقة	١٩٥٢ / ١٢ / ٢٩
فنان	صباح الخير	١٩٥٨ / ١٢ / ١٨

(ي) مقالات ودراسات

عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤	الأدب	١٩٥٤ ٥
شوان لاى يقول أنا معكم ولكن أنتم الأديان	روز اليوسف	١٩٥٥ ٥ ٩
حول الشعر المصري الحديث	الأدب	١٩٥٥ ٨
حول الشعر الحديث	الأدب	١٩٥٥ ١٠

١٩٥٦ / ٣	الأدب	إنجازات في الرواية - تأليف ستيفن ميلر
١٩٥٦ / ٣	الأدب	سويته قاهرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	هايت والأفواه المصرية
١٩٥٦ / ٤	الأدب	قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد
١٩٥٦ / ٤ / ٩	روز اليوسف	نقد ديوان دلي بحون فلسطين
١٩٥٦ / ٥ / ٤	الأخبار	أرشح عزيز أباظة لجائزة الشيخ
١٩٥٦ / ٦ / ١١	روز اليوسف	شاعر الريف والطبيعة والمستطفي
١٩٥٦ / ٦ / ١٤	النسب	نحن واللغة - بالاشتراك مع فوزي العتيل رد على طه حسين
١٩٥٦ / ٦ / ٢٨	النسب	الرجوعية
١٩٥٦ / ٧ / ١٢	صباح الخير	(أعيد نشرها في صباح الخير ١٦ / ٥ / ١٩٥٧)
١٩٥٦ / ٧ / ٢٦	صباح الخير	واحد من كل عشرة
١٩٥٦ / ٨ / ٩	صباح الخير	شاعر عظيم قديم بغداد - فلاديمير ما ياكوفسكي وأعيد نشرها في
١٩٥٦ / ٨ / ١٦	صباح الخير	«أصوات العصر» ١٩٥٨
١٩٥٦ / ٨ / ٢٣	صباح الخير	صناعة الرأي العام
١٩٥٦ / ٩ / ٦	صباح الخير	بوركا شاعر الأنثى الشهيد
١٩٥٦ / ٩ / ٢٠	صباح الخير	هذا الرجل ليس قديما «ألبرت شفايتزر» (أعيد نشرها في «أصوات
١٩٥٦ / ٩ / ٢٧	صباح الخير	العصر» ١٩٥٨
١٩٥٦ / ١٠ / ٨	روز اليوسف	بي من أمريكا (ريغان)
١٩٥٦ / ١٠ / ٢٥	صباح الخير	النسب يقدم للفكرين
١٩٥٦ / ١١ / ١٥	صباح الخير	بسط الحرف
١٩٥٦ / ١١ / ٢٩	صباح الخير	التي للحياة .. المجلس الأعلى للآداب
١٩٥٦ / ١٢ / ٦	صباح الخير	قلب بدون شك
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٠	صباح الخير	مصر هزمت النار من قبل
١٩٥٦ / ١٢ / ٢٧	صباح الخير	العضبات يضمن سياسة فرنسا
١٩٥٧ / ١ / ١٧	صباح الخير	سنة .. زويلة .. بين أولئك الحكيم ونجيب محفوظ
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	شهادة أندري .. «شهيد الغرام» يوسف إدريس
١٩٥٧ / ١ / ٢٤	صباح الخير	من كتاب الشعوب - تطور الثورة المصرية - على عهد الزنوق والإسلام
١٩٥٧ / ٢ / ١٤	صباح الخير	وأصول الحكم
١٩٥٧ / ٢ / ٢١	صباح الخير	القول للكل
١٩٥٧ / ٢ / ٢٨	صباح الخير	الإنسان والجسد والحب
١٩٥٧ / ٣ / ٦	صباح الخير	اللون الطبيعي
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	الفراسخية
١٩٥٧ / ٣ / ١٤	صباح الخير	التياله الحزينة ملكة نودت أن تستأثر بالعرش
١٩٥٧ / ٤ / ٤	صباح الخير	زويب
١٩٥٧ / ٤ / ٤	صباح الخير	مطلوب أسس إبتائية للقومية العربية
١٩٥٧ / ٤ / ١١	صباح الخير	الأدب الكلاسيكي -
١٩٥٧ / ٤ / ١٨	صباح الخير	الأدب الخاص
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	كلاسيكي
١٩٥٧ / ٥ / ٢	صباح الخير	الأركس
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	مع ميشيل عفلق : القومية والاشتراكية
١٩٥٧ / ٥ / ٩	صباح الخير	الدولة العربية الموحدة
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	في بلادى وكل البلاد
١٩٥٧ / ٥ / ٢٣	صباح الخير	لغوبلوج الداخلي
١٩٥٧ / ٥ / ٣٠	صباح الخير	أبي عبد يتطرق العرب
١٩٥٧ / ٦	الأدب	أول حب لبيد الحليم
		الدابة والموسوعة
		الثقافة الأولى في حياة عبد الحليم تكذب على صباح الخير
		استايريليا
		الأوبرا
		قرأت العدد الماضي من الآداب - القصائد

١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	التوقيع في الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٦	صباح الخير	الفلسفة
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	التدبير المسرحي
١٩٥٧ / ٦ / ١٣	صباح الخير	حقيقة حوار فاست
١٩٥٧ / ٦ / ٢٠	صباح الخير	مبنى الحب
١٩٥٧ / ٦ / ٢٤	روز اليوسف	هذا العصر المحنون
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	كتاب فرسي يتحدث عن الجزائر - يا روجي إن احظر نفسي
١٩٥٧ / ٧ / ١١	صباح الخير	الفراس الحزين ددون كيثوت
١٩٥٧ / ٧ / ١٨	صباح الخير	شاعر رقيق من الصحراء الغزير ليلاني
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	وجه جديد من أفريقيا - مصر يجب أن تذهب إلى هذا المؤتمر
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	الجمع الأحمر في البرنامج الثاني
١٩٥٧ / ٨ / ٩	صباح الخير	ثورة في السياسة المصرية
١٩٥٧ / ٨ / ١٩	روز اليوسف	الدعاية فلفتت مديرية التحرير
١٩٥٧ / ٨ / ٢٢	صباح الخير	توليح الحكيم في الفصح
١٩٥٧ / ٩ / ١٢	صباح الخير	الاشراكون الإنجليز يحلون عن نظرية
١٩٥٧ / ٩ / ١٩	صباح الخير	استعراض العنف
١٩٥٧ / ٩ / ٢٦	صباح الخير	الأمير الحليل والأمير الخريف
١٩٥٧ / ١٠ / ٣	صباح الخير	لغز وحيرة الرجل
١٩٥٧ / ١٠ / ١٠	صباح الخير	احب عند لجنة الأخلاق
١٩٥٧ / ١٠ / ١٧	صباح الخير	جنة القراءة تقرر شطب على باكثير
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٤	صباح الخير	الفنانون سفراء مصر
١٩٥٧ / ١٠ / ٢٨	روز اليوسف	أزمة في أقطاب
١٩٥٧ / ١١ / ٧	صباح الخير	لا أثار - القصة والفيلم
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	الإذاعة والأمور الرديئة
١٩٥٧ / ١١ / ١٤	صباح الخير	الحياة ليست حب
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	طفل اسمه الحب
١٩٥٧ / ١١ / ٢١	صباح الخير	مجامع سقوط فرعون
١٩٥٧ / ١٢ / ٥	صباح الخير	في عهد الإنسان
١٩٥٧ / ١٢ / ١٩	صباح الخير	عهد الوهاب والفولكلور
١٩٥٧ / ١٢ / ٢٦	صباح الخير	الفرح الحديث بين النظراء والأدباء
١٩٥٨ / ١	الشهر	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ١	الحلة	أزمة الفرع الحديث
١٩٥٨ / ١ / ٢	صباح الخير	أعني أن اقرأ هؤلاء
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	التطريق إلى الحب
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	السيف في العام الجديد
١٩٥٨ / ١ / ٩	صباح الخير	ليالي الفرم
١٩٥٨ / ١ / ١٦	صباح الخير	الصفحة توفيق الحكيم - درس لكتابنا الشباب
١٩٥٨ / ١ / ٢٣	صباح الخير	العاصر الثلاثة للزيتونية العربية ، كيف تصبح نديا رسميا في سن
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	الحسين
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	من أجل وحدتنا العربية .. واجب للفكر ... وواجب للمواطنة
١٩٥٨ / ٢ / ٦	صباح الخير	شعراء وكتاب من سوريا
١٩٥٨ / ٢ / ٢٧	صباح الخير	مصرية ناجحة ولكن (النامي التي فوق)
١٩٥٨ / ٣	الأدب	قرأت العدد الماضي من الأدب - القصائد
١٩٥٨ / ٣ / ٦	صباح الخير	لغة الحرية
١٩٥٨ / ٣ / ١٣	صباح الخير	الحرية والتخطيط في جمهوريتنا العربية
١٩٥٨ / ٤	الشهر	كتاب الخيال الرومانسي لفرس موريس ياروا
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	الفنون الشعبية المتلفة ، هل تصارع مع القومية العربية الواحدة
١٩٥٨ / ٤ / ٣	صباح الخير	رواية في كتاب كتاب «اللامتسعي» لغاب إنجليزى محمد كوكلى ولون
١٩٥٨ / ٤ / ١٠	صباح الخير	اعتزله في
١٩٥٨ / ٤ / ١٧	صباح الخير	الفلاح والأرض
١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	فيلسوف على رأس مظاهرة

١٩٥٨ / ٤ / ٢٤	صباح الخير	أعجبني معبود الجاهل
١٩٥٨ / ٥ / ١	صباح الخير	عام . من عمر الفكر
١٩٥٨ / ٥	الحلة	أزمة الشعر الحديث
١٩٥٨ / ٥	الشهر	الإيمان الجديد
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	مرض الترانكويا ، في نهاية الموسم المسرحي
١٩٥٨ / ٥ / ٨	صباح الخير	شكبير لم يكن يعلم
١٩٥٨ / ٥ / ١٥	صباح الخير	الضحك على الهواء
١٩٥٨ / ٥ / ٢٢	صباح الخير	حب بالعافية
١٩٥٨ / ٥ / ٢٩	صباح الخير	امبراطورية ناصر الإفريقية وقصص أخرى
١٩٥٨ / ٦ / ٥	صباح الخير	أريد زوجا لا يبي
١٩٥٨ / ٦ / ٢٣	رود اليوسف	هل هناك مكارثة جديدة ؟
١٩٥٨ / ٦ / ٢٦	صباح الخير	كلام أليف عن ملهيب هريه
١٩٥٨ / ٧ / ١٠	صباح الخير	أعلاق . العظماء
١٩٥٨ / ٧ / ١٧	صباح الخير	أصحاب المصيلة الذكارة
١٩٥٨ / ٧ / ٣١	صباح الخير	الكلمات التي صنعت ثورة
١٩٥٨ / ٨ / ٧	صباح الخير	المجهرات الرائعة بحس اللون والآداب - الناشر المنشر
١٩٥٨ / ٨ / ١٤	صباح الخير	سلامة موسى قال لي ولكنكم
١٩٥٨ / ٩ / ٤	صباح الخير	الأدب المثلج
١٩٥٨ / ١٠ / ١٣	رود اليوسف	حكايات من بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ١٩	صباح الخير	الشارع في بغداد
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٠	رود اليوسف	كيف فهم شوق الوطنية ؟
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	رود اليوسف	خطة الاسعاف وخطة اليسار
١٩٥٨ / ١٠ / ٢٧	رود اليوسف	مرحبا أيها الأحرار
١٩٥٨ / ١١ / ٢٠	صباح الخير	صعدي عن باريس ، رفاعة الطهطاوي ،
١٩٥٨ / ١١ / ٢٤	رود اليوسف	الحاسوب التي صنعت ملكا
١٩٥٨ / ١١ / ٢٧	صباح الخير	ميلاد الإنسان الفرة
١٩٥٩ / ١ / ١٢	الشهر	الشعر الروسي ومايكوفسكي
١٩٥٨ / ١٢ / ٤	صباح الخير	أرهبوا أيديكم عن لوليتا الحكيم
١٩٥٨ / ١٢ / ٢٥	صباح الخير	كيف نعيش في عصر الثورة
١٩٥٩ / ١ / ١	صباح الخير	أعني التاريخي للثورة العربية
١٩٥٩ / ١ / ١٥	صباح الخير	كلام للدخيل وكلام للخارج
١٩٥٩ / ١ / ٢٩	صباح الخير	هؤلاء النقاد المأذونون
١٩٥٩ / ٢ / ٥	صباح الخير	دون جوان في كل مكان
١٩٥٩ / ٢ / ١٢	صباح الخير	وصول أول رجلين إلى القمر
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	بحر العصر - مارلين مونرو - جيمس دين - فرانسواز ساجان
١٩٥٩ / ٢ / ١٩	صباح الخير	الوحدة جنانا
١٩٥٩ / ٣ / ٥	صباح الخير	السائح وزوجته في باريس
١٩٥٩ / ٣ / ١٢	صباح الخير	هنت المسكين في الترميز الثاني
١٩٥٩ / ٤ / ٢	صباح الخير	كنت في بغداد عندما بدأ الاعتراف
١٩٥٩ / ٤ / ٩	صباح الخير	حديث صريح على شاطئ دجلة
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	صباح الخير	أول مسرحية عربية واقعية - مهدي باشا في ثورة التجمهر لفرح أنطون
١٩٥٩ / ٤ / ١٦	الشمس	١٩٩٧ / ١ / ٥ (أعيد نشرها في أصوات العصر ١٩٩٦)
١٩٥٩ / ٥ / ١٤	صباح الخير	التركاكشي
١٩٥٩ / ٥ / ٢١	صباح الخير	مهاجرات باريس ومهاجرات القاهرة
١٩٥٩ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	قصة محاطة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الحسن الثالث
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	الشبهيون لم يتخلوا عن المطالبة بالوزارة
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	اعترفوا لي
١٩٥٩ / ٦ / ٤	صباح الخير	أين الأدب ؟ - كلا الحايين خطأ - ورد على مقال لأبي منصور هاجم
١٩٥٩ / ٦ / ١١	صباح الخير	في أبي ترحمة محمد القصاص لمسرحية الأبدى القادرة ،
		دور الملك الصغير ودور إسرائيل في المقاومة القادمة

١٩٥٩ / ٦ / ١١	صباح الخير
١٩٥٩ / ٦ / ١٨	صباح الخير
١٩٥٩ / ٦ / ٢٥	صباح الخير
١٩٥٩ / ٦ / ٢٩	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٧ / ٢	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ / ٩	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ / ٩	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ / ١٣	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٧ / ١٦	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ / ١٦	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ / ٢٧	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٧ / ٣٠	صباح الخير
١٩٥٩ / ٧ / ٣٠	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٦	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ١٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ١٧	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٨ / ٢٠	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٢٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٨ / ٢٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٨ / ٢٧	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٢٧	صباح الخير
١٩٥٩ / ٨ / ٣١	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ٣	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ٧	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ٧	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ١٠	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ١٤	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ١٧	صباح الخير
١٩٥٩ / ٩ / ٢١	روز اليوسف
١٩٥٩ / ٩ / ٢٤	صباح الخير
١٩٥٩ / ١٠ / ١	صباح الخير
١٩٥٩ / ١٠ / ٥	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١٠ / ٨	صباح الخير
١٩٥٩ / ١٠ / ١٢	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١٠ / ١٩	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١٠ / ٢١	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٩	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٩	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ١٦	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ١٦	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٢٣	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٣٠	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١١ / ٣٠	روز اليوسف
١٩٥٩ / ١٢ / ٧	لنساء

باب النجار يطلع
لم يكن حبها عذريا ، ثورة النساء موت
فصبحة
خطوة جديدة في سياسة الأمر الواقع
دعهم يبرشون رؤسهم ، انبت لا يشرى ، أبو نعب أزرق
البلاد العربية لا تلع في الحرب أو آسيا ولكنها تارة مستقلة
الفرح مرة ثانية ، عيد للإنسان ، عيد لبلاد سعيد
١٤ يوليو ١٩٥٨ ، ١٤ يوليو ١٩٥٩
أني ملكة جمال وأنى فمع «سومرست موم»
باب الأدب حمار حور محمود طاهر لاشي
هل تنجح هذه المحاولة ؟
٣ أسئلة من الشارع
البطة السمينة والكلب التحف رد الاعتراض للوجودية الطردوا الشعر
بين الأحلام والواقع
إيا ثورة العرب جميعا
من ساكنة الحرم إلى ساكن سوق البئر
مارد النساء في باريس ، لا تهبوا فرحا لسلامة موسى
هل تؤمن بشارت أم رانوك
كيف تختار مكتبة بيتك
الفصل الأخير من قصة لاسم والسيوحي
ماذا يقولون هذا الحكم ؟ ، فرقة محلك سر
ماذا يريد اليهود عقابا عروشوف ؟
مسكى فرانز كافكا
ساية جبل وديانة جبل
عريف امرأة أمريكية في روما
الأبدى الناعمة لم تدل بملك ما ذنبى أنا ؟
احب منذ ١٠٠٠ عام
قصة الوليس في الصين
صندوق توفيق الحكيم
لقية اغزال في أعظم مراسلها
التصميم الحاسم بين الطفل والعاطفة
سيدا لوغراف حسي
ماذا يقولون هذا الكلام
بفرغ خدمة الله ورسوله
كيف يعيش سيد درويش
جبل قصى وضوان وصي حل
اصدقاء الخزانة للزيفون
البهية السعيدة الصبية
شاعرة أوجت لزوجها مذهب في الفقه - يتبرع الشباب
من الذي يستفيد من بيع الخيال قاسم
مراجعات شوق - أوبرينات
كيف يصنع السباليون فنانين
الأرهابي القديم وليس الوزارة الجديدة
ملائكة الأرواح الشيطانية
الواجب الأيديولوجي للاتحاد القومي
فصبحة بجلاجل
موت «شربير» أو سينه
من السماء إلى الأرض
١٣ قصة متصلي الرئاسة من إخراجها ، القصص من تأليف عبة مختارة من
الكتابات العديدة
الأعداء بالعمل القبي نولا

١٩٥٩ / ١٢ / ٧	روز اليوسف	هؤلاء البشر مرطون
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	الخروج من الأزقة
١٩٥٩ / ١٢ / ١٤	روز اليوسف	القصة العجيبة الشهيرة
١٩٥٩ / ١٢ / ٢١	روز اليوسف	فرقة عثلاث سر
١٩٥٩ / ١٢ / ٢٨	روز اليوسف	أكثر من فيلم جديد
١٩٦٠ / ١ / ٤	روز اليوسف	هل تعود الأحزاب العراقية بعد طرد
١٩٦٠ / ١ / ١١	روز اليوسف	أرشح هذا الرجل لجائزة النوبة : سامح المصري
١٩٦٠ / ١ / ١٨	روز اليوسف	الفيلم العربي أحسن من الفيلم الأمريكي
١٩٦٠ / ١ / ٢٥	روز اليوسف	النفاق حرام والابتزاز حلال
١٩٦٠ / ٢ / ١	روز اليوسف	السهم في قلب الخليفة
١٩٦٠ / ٢ / ٨	روز اليوسف	برودة شر في القاهرة ، في الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ١٥	روز اليوسف	كل الكتاب يكتبون في الحب
١٩٦٠ / ٢ / ٢٢	روز اليوسف	مواهب فناء غير الجنس
١٩٦٠ / ٢ / ٢٥	صباح الخير	في الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	تحدثت الوحدة
١٩٦٠ / ٢ / ٢٩	روز اليوسف	أحسن مرة تكلم فيها عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	الفيلم المحدث
١٩٦٠ / ٣ / ٧	روز اليوسف	جريمة تحدث الآن ، الأردن تسلم اللاجئين ويمنحهم لاسرئيل
١٩٦٠ / ٣ / ١٠	صباح الخير	لقاء آسيا وأفريقيا
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	بن جويون يفلح بدعقول وماكميلان بعد لقاء ايزهارو
١٩٦٠ / ٣ / ١٤	روز اليوسف	الدكتور السلاج الجديد في معركة الجزائر
١٩٦٠ / ٣ / ٢٨	روز اليوسف	مطلوب مسرح دالري
١٩٦٠ / ٤ / ٤	روز اليوسف	المسرح والمسجد
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	أفلام الترسر
١٩٦٠ / ٤ / ١١	روز اليوسف	التعود من النظام
١٩٦٠ / ٤ / ١٨	روز اليوسف	أهبة نجاة أهبة شعبية
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	صنف الحرم : مسرحية نعان عشور
١٩٦٠ / ٤ / ٢٥	روز اليوسف	مارال هناك وقت للحب
١٩٦٠ / ٥ / ٢	روز اليوسف	هذه معركتكم فادخلوها جميعا
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	حب وضرب وطرب
١٩٦٠ / ٥ / ٩	روز اليوسف	سر التراجع
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	يا حينا
١٩٦٠ / ٥ / ١٦	روز اليوسف	مدينة خارقة في الظلام
١٩٦٠ / ٥ / ١٩	صباح الخير	٢ حبي
١٩٦٠ / ٥ / ٢٣	روز اليوسف	بأي حجة سبتكم محشوف ، رجلا في هالانا ،
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	موت من نعان
١٩٦٠ / ٥ / ٣٠	روز اليوسف	عبد الوهاب
١٩٦٠ / ٦ / ٦	صباح الخير	بعد أسبوع ترفع راية جديدة في المغرب
١٩٦٠ / ٦ / ٦	روز اليوسف	الإنارة وحلها لا تكن
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	محشوف هو الذي يحل ، الانتصارات لكنا ، حتى أنت يا كيش ؟
١٩٦٠ / ٦ / ١٣	روز اليوسف	تركيا ليست في أوروبا
١٩٦٠ / ٦ / ٢٠	روز اليوسف	تاريخنا بنظائر : تاريخ اليونان مع تاريخ العرب ،
١٩٦٠ / ٦ / ٢٦	روز اليوسف	جبار الشاشة ووحش الشاشة
١٩٦٠ / ٦ / ٢٧	روز اليوسف	أسرع الكرامة
		١ + ٢ = ٢ والحياة الإيماني ، هل تعود الكثرية
		الثقافة السوداء : كتاب للمزلف الأمريكي
		فودريك ماير

١٩٦٠ / ٧ / ٤	روز اليوسف	ولكى ألق على كتفيه
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	روز اليوسف	دمشق تبحث عن مسرح
١٩٦٠ / ٧ / ١٤	صباح الخير	وردة ركوبت دمشق
١٩٦٠ / ٨	الأدب	قرأت العدد الماضي من الأدب - القصائد
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	هل يسرق الاستقلال ؟
١٩٦٠ / ٨ / ١	روز اليوسف	أدب أدهر له بالوت - النقد الأدبي في مصر
١٩٦٠ / ٨ / ١٥	روز اليوسف	لماذا لقب وزراء الكونغرس
١٩٦٠ / ٩ / ١٢	روز اليوسف	الأفكار الصغيرة
١٩٦٠ / ٩ / ٢٦	روز اليوسف	هجوم جديد على القومية العربية
١٩٦٠ / ١٠ / ٢	روز اليوسف	ليلة في بيت فرود
١٩٦٠ / ١٠ / ٢٤	روز اليوسف	آشورهم
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	الذرات في حياة روز اليوسف
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	بطاقات شخصية للأدباء
١٩٦٠ / ١٠ / ٣١	روز اليوسف	الغزالي بين الأدب المناهض والأدب المائل والأدب السابق - (طه حسين - العقاد - أدباء مابهلون)
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الموسم السهالي الجديد
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	الواقفون على القمة ، الواقفون على القمة يحذرون أدب اليوم دول أدب فارغ
١٩٦٠ / ١١ / ٧	روز اليوسف	ماذا تريد أن تكون
١٩٦٠ / ١١ / ١٤	روز اليوسف	الحركة الثلاثية : ثلاثة مسعىات في الفن (١) الكلاسيكي العالي
١٩٦٠ / ١١ / ٢٨	روز اليوسف	(٢) العصى القديم (٣) المسعى المعاصر
١٩٦٠ / ١٢ / ٥	روز اليوسف	سمير الوسطى الفني
١٩٦٠ / ١٢ / ١٩	روز اليوسف	عهد الرجل المنهش - رفاة المظبوطى
١٩٦٠ / ١٢ / ٢٦	روز اليوسف	نفس كلمة ولا
١٩٦١ / ١ / ٢	روز اليوسف	إسرائيل ليست في آسب
١٩٦١ / ١ / ٩	روز اليوسف	لا قبرص ولا لبنان ، بل الواقع
١٩٦١ / ١ / ١٢	صباح الخير	أنظر عطفك في غضب ، أعيد نشرها في أصوات العصر ، ١٩٦١
١٩٦١ / ١ / ١٦	روز اليوسف	نهاية الأنبياء الصغار ، أعيد نشرها في أصوات العصر ، ١٩٦١
١٩٦١ / ١ / ١٦	روز اليوسف	ثلاثة دروس من الشاعر إليوت
١٩٦١ / ١ / ٢٣	روز اليوسف	هناك للشعب
١٩٦١ / ١ / ٣٠	روز اليوسف	أحمسي
١٩٦١ / ٢ / ٦	روز اليوسف	معنى عدم التدخل
١٩٦١ / ٢ / ١٣	روز اليوسف	التصيل الوحيد هو... الكل
١٩٦١ / ٢ / ٢٠	روز اليوسف	هواء الخطارة
١٩٦١ / ٢ / ٢٧	روز اليوسف	المقياس الجديد للوطنية
١٩٦١ / ٢ / ٢٧	روز اليوسف	في سهل الزعامة فقط ، نصف نفسه
١٩٦١ / ٣	الخطبة	أحزان - مساء - ترجمة كمال اختاوى عن أشعار دويت برونك
١٩٦١ / ٣ / ٢٥	أخبار اليوم	ما هكذا النقد
١٩٦١ / ٤ / ٣	روز اليوسف	المفردات الأدبية (حول الشاعر عزيز أباظة)
١٩٦١ / ٤ / ٣	روز اليوسف	نقد الكتاب (روز اليوسف : سيدة صحفية)
١٩٦١ / ٤ / ٤	الحياة	دفع ديون الثورة ولم يكسب منها شيئا
١٩٦١ / ٤ / ١٧	روز اليوسف	عيد الوهاب وإحسان وأنا في قصص الاتهام
١٩٦١ / ٤ / ١٧	روز اليوسف	أدياننا بدون صيون ولا آدام
١٩٦١ / ٤ / ٢٤	روز اليوسف	طه حسين
١٩٦١ / ٥ / ١	روز اليوسف	(أعيد نشرها في ماذا بيني صمم للتاريخ ١٩٦١)
١٩٦١ / ٥ / ٨	روز اليوسف	طه حسين القصص
١٩٦١ / ٥ / ١٥	روز اليوسف	طه حسين القصص
١٩٦١ / ٥ / ٢٢	روز اليوسف	طه حسين والنزعة
١٩٦١ / ٥	الكتاب	لماذا كان طه حسين خطيبا
		حول الشعر الشعر والفكر

توحيد - الشاهر	الكاتب	١٩٦١/٦
العقاد وذلك دمج (١)	روز اليوسف	١٩٦١/٤/٢٩
محامي المبالغة (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/٥
هل هو شاهر (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/١١
للحصة الثرية (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٦/٢١
ثم هو شاهر ولكن (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٣
ولكنه لا يستطيع (العقاد)	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٠
العقاد واستطاع	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٧
(أعيد نشرهم في «ماذا بيني وبينهم للتاريخ ١٩٦١»)	أخبار اليوم	١٩٦١/٦/١٧
مورون والله العظيم	روز اليوسف	١٩٦١/٦/١٩
أعطاك في الضحك المجدد	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٠
المجدد المجد والمجدد القريب	روز اليوسف	١٩٦١/٧/١٧
حولة الرجولة	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٢٤
توفيق الحكيم	روز اليوسف	١٩٦١/٧/٣١
الملمن بالقباب (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٧
القفز فوق الزمن (الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٨/١٤
تعليم كيف تجلس	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢١
من عاجولين إلى سبية	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢٨
أبي مكانه (توفيق الحكيم)	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٤
عبر الأمور توسط والتعاطية «الحكيم»	روز اليوسف	١٩٦١/٨/٢٨
(أعيد نشرها في «ماذا بيني وبينهم للتاريخ ١٩٦١»)	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٤
ماذا لا تقرب أصحاء	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
أزمة احترام	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
المشاركة التعليم	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١٨
الاجتماع المبررة - إبراهيم عبد القادر المازني	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢
العاجز عن الحب «المازني»	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
مات الفلق المازني	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١١
القلب الداني «المازني»	روز اليوسف	١٩٦١/٩/١٨
(أعيد نشرها في «ماذا بيني وبينهم للتاريخ ١٩٦١»)	روز اليوسف	١٩٦١/٩/٢٥
المشاركة الضم	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
وزارة العصر الحديث	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
الأسبوع الصعب	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
صلاح عبد الصبور يكتب من بيروت	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٩
كل ما بيننا الآن هو أنت	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/١٦
كيف نفس الاشتراكية باليد	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/١٩
أنت بذلك في لقاء لكن أنا بدي في النار	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
ملاحظات حيرة	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
محدوها جد	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٢٣
والظفون أهد	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٣٠
مسير الاشتراكية في يدهم	روز اليوسف	١٩٦١/١٠/٣٠
حتى ترى بأعين مفعوسة	روز اليوسف	١٩٦١/١١
تولسوى واستنارة الذهن	الكاتب	١٩٦١/١١/٩
أكتب لأحبكم	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٩
٣٦ عاما من الصراع ضد الترجمة	روز اليوسف	١٩٦١/١١/١٣
الكلمة والقانون	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٠
أومن بالخير في شعبنا - موسيقى للحن والدم	روز اليوسف	١٩٦١/١١/٢٠
تعليم الاشتراكية	روز اليوسف	١٩٦٢/٢/١٢

أسبوعاً

من
في

١٩٦١/١١/٢٠	روز اليوسف	سباريرو فيلم عز العالم . إذا كانت هناك عطية فهي الحرب
١٩٦١/١١/٢٧	روز اليوسف	القتل للسلب
١٩٦١/١٢/٤	روز اليوسف	المسافر إلى الله : شعراء كتاب المخطوطات
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» بيروت ١٩٧١) «
١٩٦١/١٢/١٨	روز اليوسف	أزمة تطلب الحل : أسبرج السعادة للفن الصبي : قصاصات السينا
١٩٦١/١٢/٢٥	روز اليوسف	عوسقي اللحم والدم
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	محلى الثورة الجديد : فن بدون جمهور
١٩٦٢/١/١	روز اليوسف	عودة الأسد المجرز - جوك عبد الناصر لوى قبل الأسد اليربوعى في عام ١٩٥٦
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	وقد عاد يزار من جديد
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	أربعة كتب جديدة
١٩٦٢/١/٨	روز اليوسف	من الفراخ
١٩٦٢/١/١٥	روز اليوسف	القاهر الشيخ لترشح جائزة الدولة «عزير أياطة»
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	بحر جبة لونية
١٩٦٢/١/٢٢	روز اليوسف	الشعار والحلقة
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	ماذا جرى في حياتنا الأدبية
١٩٦٢/١/٢٩	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «الكاتب في ١٩٦٢/٣» «
١٩٦٢/٢/٥	روز اليوسف	الرجل الغامض
١٩٦٢/٢/١٢	روز اليوسف	لبنه لم يعرف «جوليان بوكاتشو»
١٩٦٢/٢/١٩	روز اليوسف	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» - بيروت ١٩٧١) «
١٩٦٢/٢/٢٦	روز اليوسف	المساهمة للإصلاح
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	محمد الإنسان - ١ - مخزون دلي
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	٢ - قلب رجل
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	٣ - إليك أشكر
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	كاتب الأرض والسماء
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	كاتب جزائري اسمه مولود فرعون
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	البحث عن القرن العشرين
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	أفريق بين حصارين
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	إبراهيم الماروي شاعر
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	التي والقانون والتنظيم السياسي
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	شاعر البحار أمدة «أحمد رضى»
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	احمد هو صدر الإبداع الأول
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الثقافة العربية المعاصرة في ظل البناء السياسي الجديد
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	خطأ الأسير
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الأدب في سبيل الحياة والحياة في سبيل الإنسان
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الأفلاطونية المحدثة عند ولم يملك
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	بازلة التلاوة والنشر الحر
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	في دنيا الله «مجموعة قصصية لتجيب مخطوط
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	(أعيد نشرها في «البناء» ١٩٦٣/٤/١٠ و«الجمهورية» ١٩٦٣/٤/١٢) «
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	دفاع عن الثقافة
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	ماذا لا تحدث الثورة في صناعة النشر؟
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	لم يمكن لشعر الجديد
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	مختبرات في فهم الشعر وفنونه بطم ت . من . إليوت
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	فترة التوافق
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الإعداد مرحلة جديدة مؤقته في التطور المسرحي
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الخارجة هو ظل الموسم
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	«التظاهرة السوداء وعائلة ريزي»
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	مؤمر الأدياء - ماذا لا يفهم في الخرافات؟
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	نحو ثقافة عربية اشتراكية
١٩٦٢/٢/٢٣	الأهرام	الإحصاء والطب - موضوع جديد عند نجيب محفوظ

١٩٦٣/٦/٨	أخبار اليوم	البيان والحريف لتجيب محفوظ
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	التغيرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٦/١٩	آخر ساعة	كان لوردا في الأدب أيضا - مناقش حكت
١٩٦٣/٦/٢٦	آخر ساعة	الشاعر الزومعة ورفاقه (اليتشكو)
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	التغيرات في الأدب والفن في روسيا
١٩٦٣/٧/٣	آخر ساعة	عواطف في الفن
١٩٦٣/٨/٥	روز اليوسف	كازانزاكس «أو ليس طمحنا جديدة»
١٩٦٣/٨/٧	الأهرام	التطبيق الاشتراكي والمؤسسات العامة
١٩٦٣/١١/١٨	روز اليوسف	القيادة الشعبية وقانون المؤسسات الجديدة في
١٩٦٣/١١/٢٥	روز اليوسف	المجمع الاشتراكي
١٩٦٣/١٢/٢	روز اليوسف	حول مشكلة المسرح المصري - البلاد المكنث
١٩٦٣/١٢/٩	روز اليوسف	بلى التي لا أعرف من يكون
١٩٦٣/١٢/١٩	روز اليوسف	ماهر الأدب الشعري ٢ أسطورة اليهودي القاتل
١٩٦٣/١٢	الكاتب	الكراهة والمسرح
١٩٦٣/١٢/٢٠	الأهرام	مؤلف هو المسرح
١٩٦٤/١/١٣	الأهرام	(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت»)
١٩٦٤/١/١٩	الأهرام	الشعر بين القداسة والجمود
١٩٦٤/١/١٧	الأهرام	وجهة نظر في التراث - عهد ثم قوة فاعلة
١٩٦٤/١/٣١	الأهرام	أخلاقي
١٩٦٤/٢/٧	الأهرام	ابن الرومي
١٩٦٤/٣	الشعر	الآباء والأبناء في مسرح مبلر
١٩٦٤/٣/١٣	الأهرام	الترجمة والخطاب الشرقي
١٩٦٤/٣/٢٠	الأهرام (ملحق)	ملاحظات لصالح عبد الصبور : من الشعر القديم
١٩٦٤/٤	الشعر	متحف الشعر العربي
١٩٦٤/٤/٢	الأهرام	إنا لله وإنا إليه راجعون «أبين العقاد»
١٩٦٤/٤/١٧	الأهرام	من تراثنا القديم في الشعر : شاعر فارس
١٩٦٤ / ٥ / ١	الأهرام	عالم طبيعة ولكنه بريء
١٩٦٤/٦/٥	المصور	بلاء أيوب
١٩٦٤/٦/٢٦	الأهرام	أعادة ترتيب البشر
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	(أعيد نشرها في «حتى ظهر الموت»)
١٩٦٤/٧/٣	الأهرام	أبن القاهرة من حياتنا الجديدة
١٩٦٤/٧/١٧	الأهرام	الشعر الأسود
١٩٦٤/٧/٢٤	الأهرام	ولغا بالهن
١٩٦٤/٧/٣١	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٤/٨/٢١	الأهرام	كأنكا يحصل على جواز مراد
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٤/٩/٢٥	الأهرام	لوركا شاعر الأندلس
١٩٦٤/١٠/٢	الأهرام	دفاع عن النظم
١٩٦٤/١٠/٩	الأهرام	صرخة ليست في واد
١٩٦٤/١٠/٢٣	الأهرام	العقاد إنسانا
١٩٦٤/١٠/٣٠	الأهرام	الشعر المضحك
١٩٦٤/١١/١٥	الأهرام الاقتصادي	رحلة في الزمن
		عن المؤرخ القادم للأدباء العرب
		ولقد ولدت باب يسميها
		كان مخلصا حين رفض البشارة
		رعاية كل الإنجازات في إنتاج الكتاب

١٩٦٤/١١/٢٠	الأهرام	شئ من المزار وشئ من الجند
١٩٦٤ ١١/٢٧	الأهرام	بين الشعراء ولحنه الشعر
١٩٦٤/١١/٢٧	الأهرام	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤ ١٢/١٠	المجموعات	عاصفة حول الشعر الجديد
١٩٦٤/١٢/١٨	الأهرام	القصر وراء الأفق
١٩٦٤/١٢/٢٥	الأهرام	ثلاثة قرون من الضحك
١٩٦٤/١٢/٣٠	النساء الأدي (ملحق)	مصادرة الأعمال الكلاسيكية وسط دليلا على تغيرنا
١٩٦٥/١/٨	الأهرام	الظاهر والباطن من يحيى حتى إلى مصطفى محمود
١٩٦٥/١/٢٢	الأهرام	سكت الصوت الصارخ في البرية
١٩٦٥/١/٢٦	المخاطبة	(حول الشاعر ت. م. - بيروت)
١٩٦٥/٢/١	الأهرام	بين القديم والحديث
١٩٦٥/٢/ ٥	الأهرام	من هو الخلف ومن هو الخلف الثوري
١٩٦٥/٢/٨	الأهرام	ثم جف المطر
١٩٦٥/٢/١٩	الأهرام	لقد قصة المكروبات
١٩٦٥/٤/٩	الأهرام	فاني بلغة الفد
١٩٦٥/٤/٢٣	الأهرام	لذلك موت في الحديقة الفرعونية
١٩٦٥ ٥/٢٨	الأهرام	حياة جديدة للفنون الشعب
١٩٦٥/٦/٤	الأهرام	وهو شاعر - أيها - محمد مندور
١٩٦٥/٦/١١	الأهرام	مقدمة لدراسة شعرا القديم (١) ما جدوى الشعر
١٩٦٥/٦/١٨	الأهرام	(٢) بين المهادة والحمد
١٩٦٥/٦/٢٥	الأهرام	(٣) الشاعر بتلطف
١٩٦٥/٧/٢	الأهرام	حوار مع الكون
١٩٦٥/٧/٣٠	الأهرام	حوار مع الكائنات
١٩٦٥/٨/١٣	الأهرام	الحب بين مجتمعي
١٩٦٥/٨/٢٠	الأهرام	ألوان من العشق
١٩٦٥/٩/٣	الأهرام	من معطف بوشكي
١٩٦٥/٩/١٧	الأهرام	صانع وجدان أمه
١٩٦٥/٩/٢٤	الأهرام	«سأله الشاعر» - كتاب في الشعر الروسي تأليف بوشكي
١٩٦٥/١١	الآداب	قرأت العدد الماضي من الآداب - الأبحاث - حول مقالين من الدكتور محمد مندور (أعيد نشرها في «رحلة على الزور» - القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٥/١١/٥	الأهرام	من نمرود من عظمة الضعف
١٩٦٥/١١/٢٦	الأهرام	«وابور الطحين» الذي طحن المسرح
١٩٦٥/١٢/٣	الأهرام	ساحة وصف من الفن الرفيع
١٩٦٥/١٢/١٧	الأهرام	سلمان الحلبي بين الرغبة والطمع
١٩٦٥/١٢/٣١	الأهرام	حصد العام
١٩٦٦/١/٢٩	الإذاعة	رحلة الأسبرج إلى النصارى
١٩٦٦/٢/٤	الأهرام	حول التي مهران
١٩٦٦/٢/٧	الأهرام	ملاعب حلاق بغداد
١٩٦٦/٢/١١	الأهرام	حول المسرح الثوري
١٩٦٦/٢/١٨	الأهرام	ما اندراب
١٩٦٦/٣	الآداب	نجيب الشعر
١٩٦٦/٣/١١	الأهرام	موز الشعر في المسرح
١٩٦٦/٣/١٨	الأهرام	وداعا أيها ١ بولي
١٩٦٦/٣/ ٢٥	الأهرام	كتاب جديد عن الماري - دمر الطفل : دراسة في أدب القارئ - مصطفى ناصف
١٩٦٦/٤/١	الأهرام	عنامية الاحتمال يوم المسرح العالي هل من حقا الاحتفال ؟
١٩٦٦/٤/ ١٥	الأهرام	الشاعر الذي استرق حيا إبراهيم ناجي
١٩٦٦/٤/٢٨	الأهرام	الفن وأحياء
١٩٦٦/٥/١٣	الأهرام	ويوت الحديث من القديم

١٩٦٦/٦/١٧	الأهرام	قبل أن تصدر مجلات جديدة ، هل تفهم ما المطلوب لرأت العدد الماضي من الآداب فقد كُفِّد المخرج والمخرج حتى يطلع القمر على أنوار بابل الرائحة والذوايش أين الوجه المضيء في الثقافة الأمريكية المعتزلة والمتمردون الرواية الأمريكية الحديثة الشيخ الشجاع ، على عبد الرزاق ، هل نسرح أدب لم يوجه الشعر برعت الحديث مناقشة الأعماق التي وردت بالعدد الأول من مجلة الآداب - يناير ١٩٦٧ من النعمة النبوية إلى أبو نواس الاستكبراني (شاعرة يونانية اسمها سافر عاشت على جزيرة لسبوس)
١٩٦٦/٧	الآداب	سارلر والشعر
١٩٦٦/٨/١٦	الأهرام	شاعر كبير حقا بفتوشكو
١٩٦٦/٨/٢٣	الأهرام	في أزمة النقد
١٩٦٦/٨/٣٠	الأهرام	ماذا يقولون عن شعريا القرن الحديث
١٩٦٦/٩/٢١	الأهرام	ملك هارلم - قراءة قصيدة سريلانية
١٩٦٦/٩/٢٥	الأهرام	أحد الذين جددوا الحياة : محمد فريد أبو حديد
١٩٦٦/٩/٢٩	الأهرام	حول مجلة أدباء آسيا وأفريقيا
١٩٦٧/١/١٣	الأهرام	مقالات في الإنسان ، والشعر والتجربة ، أحسن كتب قراءتها عام ١٩٦٧
١٩٦٧/٢	الآداب	الطابع الشرقي عند لوليتا الحكيم
١٩٦٧/٢ ٢٤	الأهرام	الطمانية والصدق والإنسان
١٩٦٧/٣/١٤	الجمهورية	لا تقول لصديقك إنه يحب حيا فلاحيا
١٩٦٧/٣/١٤	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٧ ٥ ٥	الأهرام	من رجل وامرأة إلى رجل وامرأة
١٩٦٧ ٥/١٢	الأهرام	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٧ ٥ ١٩	الأهرام	الإنسان الإنسان - مسرحية لبرنولد برغت
١٩٦٧ ٥ ٢٩	الأهرام	من البدء حتى الأزمنة
١٩٦٧ ٧ ١٧	الجمهورية	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨ ١ ٥	المصدر	أوب ولكن ليس له مستقبل
١٩٦٨ ٢	إلال	مؤرخ الأدباء وشرف المهنة
١٩٦٨ ٢ ٢	المصدر	الفن الحديث وقطة بودير
١٩٦٨ ٢ ٥	المصدر	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨ ٢ ١٩	المصدر	حول مؤرخ الأدباء العرب
١٩٦٨ ٢ ٢٣	المصدر	الفن المتق - مباحة أدبية في معرض تشكيل
١٩٦٨ ٣ ١	المصدر	عصر في رجل (حوال المدين الألمان)
١٩٦٨ ٣ ٨	المصدر	أسيار عبد هريدي
١٩٦٨ ٣ ١٥	دور البرسم	المسرح والدراما
١٩٦٨ ٣ ٢١	المصدر	(أعيد نشرها في «رحلة على الورق» - القاهرة ١٩٧١)
١٩٦٨ ٤	المجلة	ولادة على صفحات القصب
١٩٦٨ ٤ ٤	المصدر	حاسة الله القومية
١٩٦٨ ٤ ١١	المصدر	بحر ثقافة عربية جديدة
١٩٦٨ ٤ ٢٩	المصدر	القديس القاتل
١٩٦٨ ٥	المجلة	١٠ آونة في الدولة المصرية
١٩٦٨ ٥ ٦	دور البرسم	«لا بد من صيغة ثالثة للحرية توفق بين الفرد والمجتمع - وهي الحلان الاقتصادي
١٩٦٨ ٥ ٣	المصدر	والاجتماعي
١٩٦٨ ٥ ١٠	المصدر	
١٩٦٨ ٥ ٢٠	المصدر	
١٩٦٨ ٧	الفكر المعاصر	

١٩٦٨/١١	الغزل	كلوبهاترا بين شكسبير وشوقي
١٩٦٨/١٢	الأدب	قراءات العدد الماضي من الأدب - القصائد
١٩٦٨/١٢	المجلة	مسرح شرق الشرقى
١٩٦٩/٢	الغزل	رحلة الشاعر
١٩٦٩/٣	المسرح	أربابل : مسرح للتعويض الجنس : والده جديد إلى جماعة تترك للمسرح التقليدى
١٩٦٩/٣	المجلة	إصباحي اسمه أربابل
١٩٦٩/٥	المسرح	الخطبة المرحلة : محاورات من كتاب طه حسين ذكرى أبي طه
١٩٦٩/٥	المسرح	محاور حول لغة المسرح : حول أصالة المسرح
١٩٦٩/٦/٢٧	الأخبار	الوفاة : ماله وما حبه
١٩٦٩/١٠	المسرح	لنا الصلح دون العالمين أو القبر
١٩٦٩/١٢	الأدب	كلمة لا يد صا
١٩٧٠/٢	النصوص	على محمود طه
١٩٧٠/٦/٢١	الأخبار (ملحق)	محاور مسرحية : شكسبير والده الشعر والمسرح
١٩٧٠/٦/٢٨	الأخبار (ملحق)	حول أدب الشبان : فتح باب النقاش أو الحركة
١٩٧٠/٧/٥	الأخبار (ملحق)	الفرق بين التقليد وتجديد الفنانين
١٩٧٠/٧/١٩	الأخبار (ملحق)	لنهر الإنسان
١٩٧١/٧	المجلة	أصوات ومشروع صوت
١٩٧١/٦	المجلة	قراءة جديدة لشعر إليوت
١٩٧١/١٢	الأدب	لقاء مع شاعر إيران
١٩٧٢/٣/٢٧	روز اليوسف	لتحدث عن وحيد
١٩٧٢/٤/١	الغزل	المسرح العربي بين الكلمة والحركة
١٩٧٢/٥/٤	صباح الخير	شاعر العصر الجديد : بدر شاكر السياب
١٩٧٢/٥/١١	صباح الخير	النساء حين يتعطفن
١٩٧٢/٥/١٨	صباح الخير	(حول رواية امرأة الأولى : لسمون دي بوفوار)
١٩٧٣/١١/٢	الأهرام	النساء حين يتعطفن : امرأة الثانية
١٩٧٤/٢	الأدب	النساء حين يتعطفن : امرأة الثالثة
١٩٧٤/٨/٥	روز اليوسف	معجزات
١٩٧٤/٨/١٩	روز اليوسف	(المعجزة الأولى الطلاق المقاتل المصري إلى النصر والثانية المذكور طه حسين)
١٩٧٤/٩/٧	روز اليوسف	المجلات الأدبية والإبداع الأدبي
١٩٧٤/٩/٢٣	روز اليوسف	انقدوا اللغة العربية من كراهية التلاوة
١٩٧٤ ١١	الكتاب	لا تسمح بأنجادهم الأرض
١٩٧٤/١٢	الكتاب	انقدوا استقبل من الماضي
١٩٧٥/٣	الكتاب	مرثية للدين راحوا على اخوانهم الخاسر
١٩٧٥/٦	الكتاب	أصوات شعرية جديدة
١٩٧٥/١٢	الكتاب	كلمة المهر
١٩٧٥/٣	الكتاب	مزال مع
١٩٧٥/٦	الكتاب	الحرر
١٩٧٥/١٢	الكتاب	نابذ صرف اعقل
١٩٧٦ ١	الموجة	عنى الخدانة والمعاصرة في الأدب
١٩٧٦/٣	الموجة	الخدانة العربية في الطفل والتوجداد
١٩٧٩ ١	الموجة	شاعر وفلات مساء
١٩٧٩ ٢	الموجة	العاشقة الأدبية
١٩٧٩/٣	الموجة	عندما أحرق الأديب كتبه (عن أنس حبان الترحيدي)
١٩٧٩ ٤	الموجة	للاب كفات حرية
١٩٧٩/٥	الموجة	شاعر نشال عاشق محرم الدين وطاحنة
١٩٧٩ ٦	الموجة	(حول الشاعر السويدي جونز أكيلوف)
١٩٧٩ ٧	الموجة	انزاع الى كرهت شكسبير
١٩٧٩ ٨	الموجة	(حول دليايكون النافذة الأمريكية)
١٩٧٩ ٩	الموجة	كتابة على وجه التاريخ
١٩٧٩ ٩	الموجة	امرئان في عهد الفس (عادة الكاميلا وحنان يوفاري)

١٩٧٩/١١/١٠	أخبار اليوم	أزمة الطفلة في مصر.. سببها مسلسلات الإذاعة والتلفزيون.
١٩٧٩/١٢/١٧	الأهرام	هل الكتاب المصري في أزمة : أزمة في القراءة
١٩٧٩/١٢/٢٧	الأهرام	حياتنا الثقافية بين عام ماضى وعام محض
١٩٨٠/٤	المرحلة	مشارف الحسين : المعجز والحريصة
١٩٨٠/٤/٣	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : الذكى والمعدى والمضى
١٩٨٠/٤/١٧	صباح الخير	كتابة على وجه الريح : من القاهرة إلى إيطاليا والعردة
١٩٨٠/٥	المرحلة	مشارف الحسين : في زمنا الشعرى الأول
١٩٨٠/٦	المرحلة	مشارف الحسين : من الزقازيق إلى أوروبا على جناح الوهم
١٩٨٠/٧/٨	الأهرام	رد مطروح إلى الدكتور لويس عوض / موسوعة كاملة عن تاريخ مصر (حول مقال لويس عوض المنشور في الأهرام في ١٩٨٠/٧/١)
١٩٨٠/٧/١٥	الأهرام	الإسكندرية تناقش مشاكلها الثقافية
١٩٨٠/٨/٢	الأهرام	الأدباء بين الظلم والإنصاف
١٩٨٠/٨/٢١	الأهرام	الهراب لا تفرق بين التأليف والانتاج
١٩٨٠/٨	المرحلة	مشارف الحسين : فكانها وكأنهم أحلام
١٩٨٠/٩	المرحلة	مشارف الحسين : إبراهيم ناجي أرق العاشقين وأصدقهم
١٩٨٠/١٠	فصول	موقفنا من التراث : مدونة
١٩٨٠/١٠/٣٠	الأهرام	أكاديمية الفنون أمركتها الشيخوخة وهي وليدة
١٩٨٠/١١	المرحلة	مشارف الحسين : كتابان كلعت منها
١٩٨٠/١١	المرحلة	عندما أحرق الأديب كتبه
١٩٨٠/١٢	المرحلة	مشارف الحسين : جماعة الفصحك القديم
١٩٨١/٣	المرحلة	مشارف الحسين : الأربعة الكبار
١٩٨١/٥	المرحلة	مشارف الحسين : على الشاطئ البري لأول مرة
١٩٨١/٦	المرحلة	هذه الحلة ماذا ؟



٣ بحقيقات صحفية وبدوات ورد على اسئلة

١٩٥٥/١	الآداب	التحرير رأى في الشعر الحديث الآداب تطفى مستقبل الشعر العربي الحديث ، صالحيناز كاظم معركة في مهرجان شوق
١٩٥٨/١/٢٧	الحيل	استفتاء النقد عن أحسن ١٠ أعمال أدبية في عام ١٩٥٨ . كتاب ١٩٥٨ «رحلة إلى الله» لتوفيق الحكيم فاروق شوشه
١٩٥٩/١/١٠	الإذاعة	مع الأدباء : صلاح عبد الصبور أنيس منصور هل التلعت من الشعر ؟
١٩٦٠/١٠	الآداب	هل تعتبر نفسك من المدرسة الحديثة في الشعر ؟ ما هي فلسفتك في الحياة ؟ فاروق شوشه
١٩٦٠/١٠/٢١	الأخبار	ندوة الآداب : قضية الشعر الجديبالآداب ١٩٦٢/١ سعاد زهير ندوة روبرت اليوسف : الموضوع أدب المرأة سمية حنا
١٩٦٢/٢/١٩	روبر اليوسف	آخر ساعة تقوم يا كبر استفتاء أدبي عن تلوسم الأخير والشيخ بيرون من الأستاذة من هو أديب ١٩٦٢ . نجيب محفوظ كتاب ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة مسرحة ١٩٦٢ : يا طالع الشجرة
١٩٦٣/١/٢	آخر ساعة	

١٩٦٣/١٢/٢١/١	الإذاعة	الأدب والنقطة المثلية - شركة ٥٦ كانت نقطة التحول في تاريخ الأدب عبد الله إمام
١٩٦٤ ٤ / ١٣	روز اليوسف	الطبقة الجديدة تبادل مصالح ويمنع النقد مدحجة كامل
١٩٦٤ ٤ / ١٤	الكواكب	تطوف على سيد درويش وكل من سبقه وعاصره (حديث صحفي حول عبد الوهاب)
١٩٦٤ ٥	الآداب	إبراهيم الصبري
١٩٦٤ ٩ / ٢٦	الإذاعة	أزمة الشعر العربي المعاصر - ندوة الآداب ، في حياته فصرح كثيرة وخزيرة أحمد محمد همدية
١٩٦٤ ١٢ / ٣	المصاد	حديث عن النفس والشعر
١٩٦٥ ٧	الحلة	صبري حافظ وضع الفنون الأدبية الراهن في مصر سيد فرغل
١٩٦٦ ١ / ٤	الكواكب	منايا أدباء يرددون على عزير أبياتة «رد على الكلمة التي ألقاها عزير أبياتة باسم المثاليين بجوائز الدولة وأرضها في عيد العلم» فهمي الرمادي
١٩٦٦ ١ / ٢٠	النساع الأربعة	الناشر صلاح عبد الصبور ينتج صدره ، للنساع ، إبراهيم الصبري
١٩٦٦ ٤	الآداب	ندوة الآداب ، المظاهرة الفنية في شعرنا الحديث التحرير
١٩٦٦ ٥ / ٢٩	لسان الحال	صلاح عبد الصبور والشعر الجديد حسن محب
١٩٦٦ ١٢ / ١٠	الإذاعة	المصروف الذي نال بجائزة الدولة (عبد الصبور) محمد المندي
١٩٦٦ ١٢ / ١٥	المساء	حول مشكلة الكتاب العربي دروفي توفيق
١٩٦٧ ١ / ٢	روز اليوسف	مخبري مع سنة ١٩٦٦ ، كان مصروف على الحائزة الشعبية في الشعر ١٩٦٦ تكريماً للشعر الشعبي والمسرح في شخصي ، فوزي سليمان ومحمد المندي
١٩٦٧ ١ / ٩	المساء	آمال للأدباء في وزارة الثقافة ، نظام التفرغ ، التحرير
١٩٦٧ ١ / ١٠	الكتاب العربي	ندوة عن مشكلات الكتاب العربي ، تحدث فيها عن تجربته مع دور النشر ، محمد المندي
١٩٦٧ ٢ / ٤	المساء	مشكلة الصحافة الأدبية رؤسب محمد حسن
١٩٦٧ ١٢ / ١٦	الإذاعة	الرد : لابد أن تطول مدة البرنامج وألا يحدد فقراته عبد لهم
١٩٦٨ ٢ / ١٩	روز اليوسف	حوار مع صلاح عبد الصبور سامح كرم
١٩٦٨ ٣ / ٢٣	الإذاعة	مكتبة العقاد ، صلاح عبد الصبور رئيس اللجنة لإنقاذ مكتبة العقاد ، وبدل برأيه في هذا الموضوع رؤسب محمد حسن
١٩٦٨ ٤ / ٦	الإذاعة	س. هل أصبحك شريط تسجيل «تصنيف شريط تسجيل رشاد رشدي» تج. رشاد رشدي يوم فنون المسرح والنقطة يبل
١٩٦٨ ١٢	الحلة	حركة التجديد في الشعر العربي الحديث : اشترك فيها عبد الوهاب الياني / بلد الحيدري / خليل حاوي / يحيى حقي / صلاح عبد الصبور
١٩٦٨ ١٢ / ١٦	الشباب العربي	مصطفى ليب لقاء مع القادوس القديم

١٩٦٩ ١	جريدة الثورة	بيل فرج حوار مع صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ ١ ٢	الإدانة	حسن محاسب ماذا بعد صلاح عبد الصبور؟ الشعر أحمد إلى غير...
١٩٦٩/١ ١١ و		
١٩٦٩ ٣ ٣٠	الأخبار	بيل فرج أصبح صوت الشعر في عصرنا شرعياً ومسئولاً
١٩٦٩ ١ ١١	الطبعة السوية	أريج ساعات مع الشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ ٩ ٢٨	أزهار - مطبوع	فتحي الأبياري الأميرة تتظفر صلاح عبد الصبور لأسباب فيه
١٩٦٩ ١٢ ١٢	الحرار	ماذا قال صلاح وعطيل خلوي في النادي الثقافي العربي
١٩٧٠ ٢	الأدب	إسماعيل عباس بدوة الآداب - فم جديدة للشعر العربي الحديث
١٩٧٠ ٣ ١	عجلة الإساءة (ظهران)	حديث بلال القاسمي عن كتاب: حبات في الشعر
١٩٧٠ ٣ ٢٥	الإدانة	محمود سالم مطلوب معارض واحد ومنظمة صحابة لنادي النقد
١٩٧٠ ١٢ ١١	الصح	هاني مطارح لورة عبد الناصر والمسرح المصري إلى أي مدى يتطرق المسرح الشعري أحمد عن
١٩٧١ ٥ ١٦		سابقه وإلى أي مدى يخطئ مسرح الثورة فيه؟
١٩٧١ ٦ ١٣		السما ألسنت الأدواق ولكن
١٩٧٢ ١١ ٢٧	الطبعة السورية	ملك إسماعيل الحرية والعدل في رأي شاعر
١٩٧٥ ٦ / ١٣	النصحاح: أحمد الثقافي	حديث عن الأميرة تتظفر
١٩٧٦ ٢ ١٩	صباح الخير	لقاء مع الشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٨ ١٢ ٢٠	الأخبار	عليه فردي عن لقاء المفرجين
١٩٧٨ ١٢ ٢٨	صباح الخير	(لقاء صلاح عبد الصبور ووشاد رشدي وآخرين حول أكاديمية الفنون وأثرها)
		مهدى العتيق الشعر العربي صاحب باعني (لقاء صحف)
		عليه فردي استثناء ١٩٧٨ (حوار حول أهم الإنجازات الثقافية في عام ١٩٧٨)
١٩٧٩ ٦ ٢٠	الأخبار	حسن شاه لقاء مع الشاعر الأديب صلاح عبد الصبور
١٩٧٩ ٩ ٢٣	أخبار اليوم	بركهم رمضان الشعر الحديث، هل أنشأنا جديداً؟
١٩٧٩/٧/١٥	ملحق جريدة الرأي العام المكوينية	لقاء صحف
١٩٧٩ ٧/٢٢	أكوير	فتحي الأبياري حوار قصير جداً مع صلاح عبد الصبور
١٩٧٩ ٩ ٢٣	أكوير	عبد المال حمامي للناس: القاعدة وليس الاستثناء (لقاء صحف)
١٩٨٠ ٢/١٠	أكوير	أحمد موبلم سوق الكتاب: جنة الأبناء - جهنم الآباء (لقاء صحف)
١٩٨٠/٣/١٩	الأيام	سعيد رمضان لقاء مع صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٤ ١٦	الأخبار	حسن شاه صلاح عبد الصبور نحن -

١٩٨٠/٩	القصة	محمود العرب لقاء أدبي مع صلاح عبد الصبور مناصب لرج
١٩٨٠/٩	الغزل	مع صلاح عبد الصبور صلىة الناس
١٩٨٠/١٠/٩	الخطبة (الشارقة)	لا يبدى فيها اختارات في الأقدار من مناصب - عبد الصبور يصرخ وهو على أبواب الخصي (لقاء صهي)
١٩٨٠/١٠/١٩	الخطبة (لندن)	صلاح عبد الصبور شق زهران فأصبح شاعرا محدثي العقل
١٩٨٠/١٠/٢٢	الأخبار	حوار مع صلاح عبد الصبور مصطفى عبد القوي
١٩٨٠/١١/٩	الأهرام	جولاتنا الثقافية إلى أين ؟
١٩٨١/٥/٣٠	الحان	الحان لحاور صلاح عبد الصبور حسان عطوان
١٩٨١/١٠	الصحوة	آخر حوار مع صلاح عبد الصبور

ثانيا : أعمال عن صلاح عبد الصبور

١ - فصول في كتب

١٩٥٥	القاهرة	محمود أمين العالم في الثقافة المصرية - شعر صلاح عبد الصبور وعصاها الشعر الحديث - عن ١٩٦١ - ١٩٦٢ لوس حوص
١٩٦١	القاهرة	دراسات في أدبنا الحديث - شاعر ماكر يعرف أصول لغة - ص ١٨٧ - ١٩٥ نازك الملائكة
١٩٦٢	بيروت	لغتها الشعر المعاصر - قصيدة وحلة في الليل من ديوان الناس في بلادى - ص ٨٧ - ٨٩ قصيدة السلام من ديوان الناس في بلادى - ص ١٠٦ - ١٦٢ بدري حبان
١٩٦٣	القاهرة	التيارات المعاصرة في النقد الأدبي - ظاهرة التجسيد في الشعر جديد - قصيدة - شعر - صلاح عبد الصبور ص ٣٠٤ - ٣٠٥
١٩٦٣	القاهرة	رشاد رشدي مفالات في الأدب والنقد - كتاب أحداث - ص ٣٤ - ٤١
١٩٦٤	القاهرة	احمد كمال زكي نقد - دراسة تطبيقية النموذج الجديد - الناس في بلادى - ص ١٧٠ - ١٩٢
١٩٦٤	بيروت	جيل كمال النيس الشعر العربي الحديث وروح العصر - صلاح عبد الصبور - ص ٤٤٣ - ٤٦٨ لوس حوص
١٩٦٤	القاهرة	دراسات في نقد والأدب - الشعر - الطريق المسدود - ديوان نقول لكم - ص ١٧٩ - ١٩٢
١٩٦٤	القاهرة	ماهر حسن فهمي الأدب وأحياء في المجتمع المصري المعاصر - المجاهدات الشعر - الاتجاه العالمي - ص ٧٤ - ٧٨
١٩٦٤	القاهرة	محمد شيمي هلال النقد الأدبي الحديث وصياغة الشعر - قصيدة رمزية - طفل - لأمستاد صلاح عبد الصبور - ص ٤٥٥ - ٤٥٩
١٩٦٤	القاهرة	محمد النورسي

- «عبوب الشكل القديم - ديوان قول لكم» ص ٩٦ - ٩٨
 «اللقطة الحية في الشكل الجديد» ديوان الناس في بلادى» ص ١٠٩ - ١١٦
 «الوحدة الحورية في الشكل الجديد» ديوان الناس في بلادى» ص ١٢٨ - ١٣٠
 «أخطار في الشكل الجديد» أبيات من شعر عبد الصبور» ص ١٣٢ - ١٣٣
 «انحاء الشكل ونظمون» دفاع عن شعر عبد الصبور» ص ١٤١ - ١٤٥
 «الحمد والروح» أغنية من فينا من ديوان أنطام الفارس القديم» ص ١٤٦ - ١٤٨
- «إبوت والسباب» صلاح عبد الصبور وقصيدة لإكيوت» ص ٣٧٦ - ٣٧٩
 «تجديد الشكل في الشعر والسرحة» وصف عبد الصبور للناس في بلادنا» ص ٣٧٨ - ٣٨٣
 «المتعلق ضروري ولكنه لا يكل» استعارة الشاعر صلاح عبد الصبور للشكل القديم» ص ٤٠٦
 هي الدين محمد
 لوراء على الفكر العربي المعاصر» شاعر من ملحق» ص ٢٧٥ - ٢٨٦ (حول ديوان «الناس في بلادى» و «رحلة في الليل»)
 أحمد محمد اعروى
 «الظلمة العربية في الشعر الحديث» النقد بين الموضوع والمزج» ص ٢ - ١٢ (حول قصيدة عبد الصبور «أفلات في زمن جريح»)
 عز الدين إسحاق
 «الشعر في إطار العصر القوي» قصيدة لوضع» صلاح عبد الصبور» ص ٧٠ - ٧٢، قصيدة «أفلات» ص ٧٨ - ٨٠
 فخر الأبياري
 «الأم» حكايات وقصص» صلاح عبد الصبور وحديث عن الأم» ص ١١١ - ١١٢
- عز الدين إسحاق
 «شعر العربي المعاصر» قصيدة «الحس» من ديوان «الناس في بلادى» ص ٢٣٣ - ٢٣٧، «معارضة الشعر المعاصر» مسرحية، «مناسبة الخلاج» ص ٢٤١ - ٢٤٦، «أنطام الفارس القديم» ص ٣٤٠ - ٣٤١
- شكري عباد
 «تجارب في الأدب والنقد» مناسبة الخلاج بين الشعر والنسج» ص ١٤٨ - ١٥٥
- نورسي عروص
 «النزعة والأدب» «إخلاص بنفوت» ص ١٠٥ - ١١٨، «إخلاص بالحب» ص ١١٨ - ١٣٠
 أنطونيوس ميخائيل
 «نودسات في الشعر العربي الحديث» أقول لكم.. مناسبة الخلاج» ص ١٩٧ - ٢٠٨
- عز الدين إسحاق
 «الأدب وفنونه» (ط ٤) «قصيدة لملك لك» صلاح عبد الصبور» ص ١٧٤ - ١٧٧
- عبد شكري
 «شعرنا الحديث إلى أين؟» «الناس في بلادى» ص ١٢٣ - ١٢٤
 «غربة الشاعر الحديث» «رحلة في الليل» ص ٢٢٩ - ٢٤٣

١٩٦٩	القاهرة	من موزية ترجمة سعد مصلوح حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث - صلاح عبد الصبور - ص ٦٠ - ٦٥
١٩٧٠	بيروت	سامي خشبة شخصيات من أدب المقاومة - مناساة الحلاج - ص ٣٧ - ٥٣
١٩٧٠	القاهرة	حسن توفيق المجاهدات الشعرية - صلاح عبد الصبور - ص ١٤ - ١٧
١٩٧٠	القاهرة	ماهر حسن فهمي الحزن والغربة في الشعر العربي الحديث - النظرية الفكرية - ص ١٤١ - ١٤٤ و ١٤٧ - ١٥٢ المؤلف الجديد - ص ١٦٥ - ١٦٧ ألوان واصوات - ص ٢١٠ - ٢١٢
١٩٧١	القاهرة	عز الدين الأمير نظريته الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر - مع صلاح عبد الصبور ونزلة الملائكة - ص ١٠٥ - ١٢٩
١٩٧٢	القاهرة	أحمد كمال زكي النقد الأدبي الحديث - الحياة المصرية العامة - ص ١١١ - ١١٨
١٩٧٢	بيروت	سامي خشبة لغايا معاصرة في المسرح المسرح الشعري والتجديد في المسرح : صائر ليل .. والقاتل .. والمخرج ص ١٩٩ - ٢١٤ ليل والمخزون : قصة الحيل المتصالح بين السجود والكتابات ص ٢١٥ - ٢٢٢ ليل والمخزون : القصة القديمة والمسرحية الثانية ص ٢٢٣ - ٢٣٠ ليل والمخزون وحلم الفرسان المهرمين ص ٢٣١ - ٢٣٩
١٩٧٢	بيروت	غالي شكري لغائنا بين نعم ولا - الأدب المصري بعد الخمسين من بربر كوشنجر - ص ٥١ - ٧٧
١٩٧٣	بيروت	محمود أمين العالم الوجد والقناع في مسرحنا العربي المعاصر - مناساة الحلاج بلا مناساة ص ٢٥٨ - ٢٦٥ الأميرة تتظفر - ص ٢٦٦ - ٢٧٢
١٩٧٥	القاهرة	رجاء عبد فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق - دراسة تطبيقية لفلسفة الالتزام في الشعر والمسرح والرواية - ص ٣٠٥ - ٣١٩ و ٣٢٤ - ٣٣٠
١٩٧٥	القاهرة	عبد المحسن بدر حركات التجديد في الأدب العربي - الواقعية - ١٩٤٥ - ١٩٦٤
١٩٧٥	القاهرة	ص ١٨٧ - ١٩١ (حول نظرية عبد الصبور إلى الواقعية في شعره)
١٩٧٥	القاهرة	عبد يسرى في الشعر والشعراء - القسم التطبيقي - صلاح عبد الصبور - ص ٢٣٩ - ٢٤٥
١٩٧٥	القاهرة	محمد أحمد العزب دراسات في الشعر والمسرح وقصة الشعر المعاصر - ص ١٣٠ - ١٣٢ (حول ملامح المسرح الشعري عند عبد الصبور)
١٩٧٦	القاهرة	عبد العالي انعامي هزلاء يقولون في السياسة والأدب - صلاح عبد الصبور - ص ١٦٩ - ١٧٧
١٩٧٦	القاهرة	علي عزت اللغة والدلالة في الشعر - التجديد في الشعر العربي - ص ٣٧ - ٤١
١٩٧٧	القاهرة	انس داود الأسطورة في الشعر الحديث - المؤثرات الأجنبية في استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - ص ٢٠٩ - ٢١١ و ٢٤٦ - ٢٤٨ و ٤٠٥ - ٤٠٨
١٩٧٧	الخرطوم	عبد القدوس الحام مقالات نقدية - الشعر العربي - ص ٩٦ - ٩٩
١٩٧٧	القاهرة	شوقي شبيب الشعر وظروبه الشعبية على مر العصور - في الشعر الحديث - ص ٢٣٧ - ٢٣٨
١٩٧٧	القاهرة	حول شعره في لحظة أول جنس في رفع على ميناء علم الوطن المضي

١٩٧٧	القاهرة	محمد فتح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، صلاح عبد الصبور ورموز اختالات العصبية .. رموزه تدور حول ثلاث الحب والحزن والطموح الإنساني، ص ٢٧٨ - ٢٨٩
١٩٧٨	بيروت	زكي نجيب محمود مع الشعراء وما هكنا الناس في بلادى، ص ١٥٤ - ١٥٩
١٩٧٨	القاهرة	محمد أحمد العزب ظواهر التردد اللغوي في الشعر المعاصر، التردد على كلمة، ص ١٥٦ - ١٦٥
١٩٧٩	القاهرة	محمد إبراهيم أبو سنة دراسات في الشعر الحديث، البداية والنهاية، ص ٧٥ - ٧٩ (حول صلاح عبد الصبور وديوانه، الناس في بلادى، اللغوي تحت إله الأنظار)، الاتجاه الفلسفي في شعر صلاح عبد الصبور، ص ١٢١ - ١٢٦
١٩٧٩	القاهرة	كامل السوالمى دراسات في النقد الأدبي المعاصر، قضية الشعر الحر، ص ١٦٤ - ١٦٥ (حول نقد المقاد لصلاح عبد الصبور)
١٩٨٠	القاهرة	نبيل فرج مواقف قديمة، صلاح عبد الصبور، ص ١٩٩ - ٢١٣

مقالات نقدية

١٩٥٦ / ٥	الأدب	محمد مصطفى بدوى حول سويته قاهرة
١٩٥٦ / ٥ / ٢٩	الجمهورية	رشدي صالح إسم قرية دنشواي
١٩٥٦ / ٩	الأدب	محمد خليل عامر إلى لوزكا - مهادلة قنطرة صلاح عبد الصبور
١٩٥٦ / ٩ / ١٩	الجمهورية	كامل الشناري برقيات الشعراء
١٩٥٦ / ٧		عبي الدين إسماعيل يا مجسى .. يا مجسى الأوحاد
١٩٥٦ / ٨	الجمهورية	بدر الدين حول ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادى، والتحرر الفكري
١٩٥٦ / ١٠ / ١٥	روز اليوسف	فردى المعتل الشعر في محسن الأدب
١٩٥٧ / ٣	الأدب	ملك عبد العزيز الشعر في الحركة، سكتك، لصلاح عبد الصبور
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	الأخبار	أنيس منصور الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٤ / ٢٤	النساء	علي الراعي نظرة في ديوان، الناس في بلادى، عبد الصبور عاشق شعبي رفيع القدر
١٩٥٧ / ٢٥	صباح الخير	رجاء النقاش شاعر كبير من صفوف الشباب
١٩٥٧ / ٥	الرسالة الحبيبة	عمود أمين العالم الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٥	الطاقة الوطنية	ع ب الناس في بلادى
١٩٥٧ / ٦	الأدب	عبد الله الشلق الناس في بلادى

١٩٥٧ / ٦	الأدب	بيت الشاطئ الناس في بلادى نجيب سرور
١٩٥٧ / ٧	الرسالة الجديدة	أزمة الشعر الحديث محمى الدين محمد
١٩٥٧ / ٧	الأدب	الناس في بلادى - شاعر من مدينى أسعد زوڤى
١٩٥٧ / ٧	شعر	الناس في بلادى كمال عبد الرؤوف
١٩٥٧ / ٧ / ٦	الإقامة	دفاع عن الشعر الجديد إيليا الحورى
١٩٥٧ / ١١	الأدب	شعر عبد الصبور بن المعرفة والتجربة أحمد عبد الحطى حجارى
١٩٥٧ / ١١	الأدب	لغات العدد الخامس من الأدب - أغنية عطربة لطفى الحورى
١٩٥٧ / ١١ / ٢٧	المساء	الأدب المعاصر في حالة تناقض مع المجتمع الجديد - محمود تيمور الأدب الحورى الوحيد في مصر
١٩٦٠ / ١ / ٥	المساء	فاروق القاضى الصحافة والثقافة
١٩٦٠ / ٣ / ١٩	المساء	جيبى عبد الرحمن حول الشعر الحديث
١٩٦٠ / ٤	المساء	عز الدين إسماعيل صور من الشعر الجديد إسماعيل الحورى
١٩٦٠ / ٧ / ١١	روز اليوسف	ولكني أقف على كتفه رد على طاعة نشرها صلاح عبد الصبور في روز اليوسف في (١٩٦٠ / ٧ / ٤) فؤاد دواره
١٩٦٠ / ٧ / ١٦	الإقامة	نحن وأكتاف من سبقونا نبقى على مقال صلاح عبد الصبور المنشور في روز اليوسف في ١٩٦٠ / ٧ / ٤ فاروق شوشة
١٩٦٠ / ١٠	الأدب	صلاح عبد الصبور عبد الميم حواد يوسف
١٩٦٠ / ١١	الأدب	صلاح عبد الصبور والشعر العاطل صالح جروت
١٩٦١ / ١ / ١٧	الكواكب	في الأسبوع مرا (حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد الحطى حجارى) ركى نجيب محمود
١٩٦١ / ٣ / ١٨	أمير طيرم	أهكدا الناس في بلادى أحمد مالى حسن عبد الله
١٩٦١ / ٤	الأدب	الحرداس ومشرية النقد والتجديد ملك عبد الحير
١٩٦١ / ٤	المساء	ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر أويس هوس
١٩٦١ / ٦ / ٣٠	الجمهورية	الطريق المسدود - تنسيق على ديوان «أقول لكم» محمد مندور
١٩٦١ / ٧ / ١٩	الجمهورية	الشيء الحزين - تنسيق على ديوان «أقول لكم» فاروق القاضى
١٩٦١ / ٧ / ٢١	المساء	ديوان «أقول لكم» عائشة عبد الرحمن
١٩٦١ / ٧ / ٢١	الأحرار	ديوان «أقول لكم» أحمد عباس صالح
١٩٦١ / ٧ / ٢٢	الجمهورية	ماذا يا جمعى الدكتور مندور ؟ «أقول لكم»

١٩٦١ / ٨	المجلة	فؤاد دويلاه أقول لكم
١٩٦١ / ٨ / ٤	الأخبار	جلال العشري هكذا قال صلاح عبد الصبور (حول ديوان «أقول لكم»
١٩٦١ / ٨ / ١٢	الإذاعة	فؤاد دويلاه «أقول لكم» .. وسط مدرسة إيلوت على الشجر الجديد
١٩٦١ / ٩	الآداب	إبراهيم شعراوي كل أبواب الفن تحمل مفتاحها (حول ديوان «أقول لكم»)
١٩٦٢ / ١ / ٢٧	الإذاعة	رشدي صالح «ماذا قيل منهم للتاريخ» رجاء النقاش
١٩٦٢ / ٣	الآداب	هل للشعر العربي الجديد فلسفة ملك عبد العزيز
١٩٦٢ / ٤	المجلة	ديوان «أقول لكم» وأزمة الإنسان المعاصر
١٩٦٢ / ٤	الشعر	فؤاد دويلاه «أقول لكم» رجاء النقاش
١٩٦٢ / ٨	الآداب	نقد «مذكرات قصيدة الصوفي بشر الخلق» لصلاح عبد الصبور
١٩٦٢ / ١٠	الآداب	موسى الشعراوي «أقول لكم» فاروق منيب
١٩٦٢ / ١٠ / ١٢	الجمهورية	الشعر في الحركة محمد إبراهيم أبو سنة
١٩٦٣ / ١ / ١٨	النساء	أين يلف الشعر الجديد ؟ فاروق منيب
١٩٦٣ / ٢ / ٢	النساء	لصال دنشواي علامة مطبوعة في حركتنا القومية - قصيدة «شقي زهران» للشاعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٣ / ٥	المجلة	عبد الحبار دواء البحري دفاع عن العروض للوروث (حول مقال عبد الصبور المنشور في المجلة في ١٩٦٣ / ٣)
١٩٦٣ / ٥ / ٢٨	الكواكب	صلاح جودت في الأسبوع مرة .. قصيدة شاعر ناب وأنتاب (يلجج عبد الصبور لأنه لا يعتقد في شعره الجديد)
١٩٦٣ / ٦	المجلة	محمد الشيبان رأى في صلاح عبد الصبور
١٩٦٣ / ٦ / ٤	الكواكب	كمال النجمي أخرى بين الشعر والنثر (عن أصوات الشعر)
١٩٦٣ / ١١	المجلة	طافى شكري مفهوم (الحداثة عند شعرائنا الجدد
١٩٦٤ / ١	الشعر	عز الدين إسماعيل اصبح الأسطوري في الشعر المعاصر
١٩٦٤ / ٢	الشعر	غالي شكري قصيدتان لصلاح عبد الصبور «رحلة في الليل» و«الظلم والصلب»
١٩٦٤ / ٢ / ٢٠	الجمهورية	رجاء النقاش لغة الشعر ولغة الحياة
١٩٦٤ / ٢ / ٢٥	الكواكب	زيب حسن سهر القلماوي تقول .. نكف ليلك ليست أعباء مكشوفة
١٩٦٤ / ٣ / ١٠	المجلة الجديدة	عامر محمد عيسى مكة الثقافة : ماذا أقول لكم

١٩٦٤ / ٥	الآداب	أحمد كمال زكي الموجد الجديد (أعيد نشرها في «نقد ودراسة وتطبيق» في القاهرة ، ١٩٦٤)
١٩٦٤ / ٥ / ٢١	الجمهورية	يوسف إدريس «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٥	روز اليوسف	إحسان عبد القدوس خواطر ليلة حول ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤ / ٥ / ٢٨	صباح الخير	مصطفى محمود الشاعر المتصوف صلاح عبد الصبور
١٩٦٤ / ٦	الشعر	هي الدين محمد بين شاعرين «عبد الصبور وأنطونيو ماسادور»
١٩٦٤ / ٦ / ٣	آخر ساعة	محمد توفيق ماذا يقول الديوان الثالث «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٢	روز اليوسف	«محمد عبد الخطي حجازي الحزب في ثلاثة فواوين» «الناس في بلاد» و «أقول لكم» و «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٦/٢٧	أخبار اليوم	نالد شاعر الأحرار صلاح عبد الصبور
١٩٦٤/٧	الشعر	بهاهد عبد المنعم بهاهد ديوان «أحلام الفارس القديم»
١٩٦٤/٧/٢٤	الصور	محمود أمين العام الشاعر والحقيقة
١٩٦٤/٧/٢٨	الكواكب	كمال النجدي الفارس وأحلامه والتزامه
١٩٦٤/٨	الشعر	عبد المنعم بهاهد أحلام فارس غالب شكري
١٩٦٤/٨	الشعر	لصديقات ومرسلات بصيفات (عن ديوان أسلام الفارس القديم)
١٩٦٤/٨/٧	الأهرام	لويس عوض إخلاص باهوت (أعيد نشرها في «الثورة والأدب» في القاهرة ١٩٦٧)
١٩٦٤/٨/١٤	الأهرام	لويس عوض الإخلاص بالحلب (أعيد نشرها في كتاب «الثورة والأدب» في القاهرة - ١٩٦٧)
١٩٦٤/٨/٢٨	الأهرام	عبد القادر القط النقد الأدبي وحل الألفاظ (حول مقالتي لويس عوض عن ديوان صلاح عبد الصبور «أحلام الفارس القديم»)
١٩٦٤/٩	شعر	محمد عبد الله الخطفي أحزان الفارس
١٩٦٤/١٠	الآداب	معي بسيم فلاح عن الفارس الجديد - الدكتور لويس عوض عطف كتاب الفارس القديم
١٩٦٤/١٠	الرسالة	محمد النجدي رسالة - مزايا الشكل الجديد في الشعر
١٩٦٤/١٠	الرسالة	عبد بدوي رد على رسالة الدكتور النجدي
١٩٦٤/١١	الآداب	عبد الحكيم عبد السلام حول مزعم الأديباء العرب
١٩٦٤/١١	الآداب	غالب حسب قصايا الأدب والأدياء : معركة حول الأدب والنزاع
١٩٦٥/١	الآداب	محمد النجدي عن ديوان أسلام الفارس القديم «أغنية من فينا»

١٩٦٥/١	شعر	عبي الدين محمد الروح الشكري
١٩٦٥ / ٢	الآداب	محمد التريحي «أخيه من ليلى من ديوان أسلام القمارس القديم» محمد غريب
١٩٦٥ / ٢ / ٦	الإذاعة	كتابنا عاكسون .. ت . م . إبيوت (رد على مقالة لصالح عبد الصبور عن ت . م . إبيوت المنشورة في الأهرام في ٢٢ / ١ / ١٩٦٥)
١٩٦٥ / ٥ / ٣	الآداب	عيسى حافظ أسلام القمارس القديم والتزاماته
١٩٦٥ / ٣	الآداب	محمد كمال دراسة الدكتور التريحي للعبادة «أخيه من ليلى»
١٩٦٥ / ٤	الشعر	عز الدين إسماعيل ظاهرة الخزن في شعرنا الحديث (حول ديوان «أسلام القمارس القديم»)
١٩٦٥ / ٦ / ١٩	الإذاعة	بدون توقيع اجعل الثالث . هل هو وهم أم حقيقة ؟
١٩٦٥ / ٦ / ٢٠	النساء	كمال لغات الفجر الجديد إلى أين يتجه ؟
١٩٦٥ / ٧ / ٥	رد يوسف	أحمد حجازي جاهليون ومحدوثون في التوسم الماضي (حول أسلام القمارس القديم لصالح عبد الصبور)
١٩٦٥ / ٨ / ٦	الأهرام	عائشة عبد الرحمن الثورة والقطا
١٩٦٦ / ٢ / ٢	آخر ساعة	عبد المنعم صبحي هل هو موسم الشعر ؟
١٩٦٦ / ٢ / ٣	الجمهورية	شكري عباد «أساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٢ / ١٠	صباح الخير	مصطفى محمود «أساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٢ / ١٨	المصور	محمود أمين العالم «أساة الحلاج» بلا أساة
١٩٦٦ / ٣	الآداب	مطامح عطادي مسألة المعاناة في الشعر الحضاري - عبد الصبور من أبرز شعراء الأساة وكانت له انطلاقته جهادية
١٩٦٦ / ٤	الفكر المعاصر	جلال الشكري رأى في «أساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٤	المسرح	بيل فرج «أساة الحلاج»
١٩٦٦ / ٤ / ١٠	الكتاب العربي	جمال بدران القصة والمسرح والنقد (حول «أساة الحلاج» لصالح عبد الصبور)
١٩٦٦ / ٤ / ١١	الأخبار	جيليل البندري أنا والنجوم (حول «أساة الحلاج» التي أخرجها للمسرح سعد أفندي)
١٩٦٦ / ٤ / ١٤	الفكر المعاصر	جلال الشكري رأى في كتاب «أساة الحلاج» لصالح عبد الصبور
١٩٦٦ / ٥	المسرح	فاروق عبد الوهاب مكتبة المسرح (أساة الحلاج)
١٩٦٦ / ٥ / ١٠	الكتاب العربي	التحرير تيارات في المثالات والنصائح (رد على مقال «الفكر والحياة» لصالح عبد الصبور المنشور في الأهرام في ٢٨ / ٤ / ١٩٦٦)
١٩٦٦ / ٦	الآداب	بيل فرج «أساة الحلاج»

١٩٦٦ / ٦ / ٢	المساء	شوقي محسيس «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ٦ / ٢	المساء	شوقي محسيس صلاح عبد الصبور وشرح الشعرى
١٩٦٦ / ٧	الآداب	عبد القادر القط «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ٨	الآداب	عز الدين إسماعيل «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ٨	الآداب	رياض صدق إلى الأستاذ صلاح عبد الصبور
١٩٦٦ / ٩	الآداب	كامل البرهي ندوة الآداب «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ١٠ / ١٠	الكتاب العربي	جلال العشري «مسألة الحلاج»
١٩٦٦ / ١١ / ٥	الإذاعة	محمد سعد من داخل المسرح القومي
١٩٦٦ / ١٢	العلوم	رياض الصبريل «الناس في بلادى»
١٩٦٦ / ١٢ / ١٧	الإذاعة	حسن محب مع الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي
١٩٦٧ / ١ / ٢٣	روز اليوسف	أحمد عبد المعطي حجازي ليس بالآداب وحده .. فيها التراث
١٩٦٧ / ٢	المجلة	أحمد عبد المعطي حجازي صلاح عبد الصبور وشرحته الشعرية «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٣	الآداب	مجاهد عبد «مهم مجاهد» قرأت العدد الخاص من الآداب : الإغايات
١٩٦٧ / ٣	الآداب	محمد الحناوي الإنتاج الجديد : مسألة الحلاج
١٩٦٧ / ٣	الآداب	مروان الآداب في القاهرة احتفالات عبد العلم
١٩٦٧ / ٤	الآداب	عبد القادر القط «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ١٦	الجمهورية	أحمد عبد أحمد «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ٢١	الأهرام	وحيد النقاش «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ٤ / ٢٢	الإذاعة	محمد بركات الأزهر يقدم الحلاج الشهيد الكلمات
١٩٦٧ / ٤ / ٢٩	الإذاعة	محمد جلال سأل .. ولكن بلا غضب
١٩٦٧ / ٥ / ٢٠	الإذاعة	عبد القادر حميدة الحركة الأدبية لم تم ولم تحت
١٩٦٧ / ٦ / ١٧	الإذاعة	حسن محب كتاب المظفر محمد البيه عبد الناصر
١٩٦٧ / ٦	الآداب	فاضل تامر عبد الصبور ومسرح إليوت .. بين مسألة الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية
١٩٦٧ / ٩	للمسرح	طاروق عبد القادر الصدق التاريخي والصدق الفني في «مسألة الحلاج»
١٩٦٧ / ١٠	للمسرح	التحرير «مسألة الحلاج» على مسرح الجيب بالإسكندرية
١٩٦٧ / ١٠ / ٧	الإذاعة	محمد بركات «مسألة الحلاج» في الإسكندرية

١٩٦٧ / ١٠ / ١١	أمر ساعة	نبيل بدران «أمساء الحلاج»
١٩٦٧ / ١٠ / ٣٠	روز اليوسف	أحمد عباس صالح «أمساء الحلاج» والسقطه فلهلكه
١٩٦٧ / ١١	الكتاب	بياء طاهر ميزان النكون
١٩٦٧ / ١١	المرح	كمال عبد الإعراج والتكديك في «أمساء الحلاج»
١٩٦٧ / ١١	المرح	منير عامر ليلة في ظل العاصفة والحلاج
١٩٦٧ / ١١ / ٢	الجمهورية	التحرير من «أمساء الحلاج»
١٩٦٧ / ١١ / ١٤	الكواكب	عزت الأمير أمساء الحلاج
١٩٦٧ / ١١ / ٢٥	المساء	إسماعيل مهندي أبو الحسين الحلاج بين الأمساء والشعرية
١٩٦٧ / ١٢	الكتاب	مصطفى القبط رد على نقد (حول ما كتبه بياد طاهر عن عبد الصبور في الكتاب في ١٩٦٧ / ١١)
١٩٦٧ / ١٢ / ١٣	أمر ساعة	يوسف السباعي «أمساء الحلاج»
١٩٦٨ / ٢	الآداب	فاصل ناصر أمر ميلاد جديد للشعرية
١٩٦٨ / ٣ / ١٦	الإذاعة	محمد جلال لأله يهجم كل النقاد
١٩٦٨ / ٦ - ٥	المرح والسبا	محمد بركات «أمساء الحلاج»
١٩٦٨ / ٦	الفكر المعاصر	(كي) مجيب محمود هل هذا كل ما يلى ؟
١٩٦٨ / ٩	للمرح والسبا	لاروي عبد القادر وجلال العشري ومحمد بركات مهرجان للمرح بالإسكندرية وأمساء الحلاج
١٩٦٨ / ٩ / ١٨	أمر ساعة	أسوان غريب هذا الخيل الجديد من الكتاب هل يحقق الأمل ؟
١٩٦٨ / ١٠ / ١٧	الجمهورية	حسن الطباط ماذا يلى منهم للتاريخ
١٩٦٨ / ١١	الآداب	محمد عز الدين المناصرة التاج الجديد : قراءة جديدة لقصتنا القديم
١٩٦٨ / ١١ / ٢	الإذاعة	حسن محب التفاصيل الكاملة للمعركة التي دارت بين أنصار الشعر القديم والحديث .. من أجل هذا السوال : من يهوى بمقاومة الدولة هذا العام ؟
١٩٦٩ / ١ / ١٨	الإذاعة	حسن محب ماذا بعد صلاح عبد الصبور ؟
١٩٦٩ / ٢	المجلة	جابر عصفور تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٥	الطليحة	غالى شكرى الآداب المصرية بعد الخمسين من يونيو : العودة والعودة إلى التفرق شعر صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٦ / ٩	الطليحة العربية	صلاح عبد الصبور ونظرة في التراث العربى
١٩٦٩ / ٦ / ١١	الفرقة	الشعر ومعاينة القيم

١٩٦٩ / ٧ / ٧	روز اليوسف	محمد دياب ١ مسرحيات لم تكتب بعد «لبيس ونيلي» صلاح عبد الصبور
١٩٦٩ / ٧ / ١٩	الإذاعة	بدون توقيع عندما أصبح في بلادنا وزارة للثقافة
١٩٦٩ / ٩ / ٥	الأخبار	حسن توفيق هذه حياه في الشعر
١٩٦٩ / ١٠	الآداب	سامي عشبة شخصيات من أدب المقاومة : الحلاج النسم المشرق بين السيف والكنهات
١٩٦٩ ١٠ ٢٤	المصور	صالح بن كاطم مولانا رئيس محمد مجلة المسرح
١٩٦٩ / ١١ / ٦	النساء	جلال المشرقي «مسافر الليل» تلك الكوميديا السوداء ومنى تكتب للمسرحية شعرا ؟
١٩٦٩ / ١٢ / ٢١	الإذاعة	بدون توقيع موقفنا من القضية
١٩٧٠ / ١	المجلة	جابر أحمد عصفور حياتي في الشعر
١٩٧٠ / ١	الآداب	طه حسين الأميرة تنظر
١٩٧٠ / ٢	المجلة	جابر أحمد عصفور تصور الزمن والإبداع عند صلاح عبد الصبور
١٩٧٠ / ٤ / ٤	الإذاعة	حسن العصب مسيرة الشعراء من سبأ إلى سدوان
١٩٧٠ / ٤ / ١١	الإذاعة	حسن محسن الأدباء والحرب (حول مسرحية صلاح عبد الصبور «مسافر ليل»)
١٩٧٠ / ٥	الآداب	فؤاد دواردة الثورة في المسرح العربي
١٩٧٠ / ٥ / ١٥	الأدباء	لويس عوض «الأميرة تنظر»
١٩٧٠ / ٦ / ١٨	النساء	سامي عشبة المسرح الشعري
١٩٧٠ / ٦ / ١٩	المصور	رجاء القاشي ليست أزمة قراء وأوراق ولكنها أزمة قراء والمجاهدات
١٩٧٠ / ٦ / ٢٥	النساء	سامي عشبة «ليل والموت» - قصة السيل الضائع بين السيف والكنهات
١٩٧٠ / ٧	الآداب	فاصل ناصر شعر صلاح عبد الصبور ، من الفتاة إلى النروما
١٩٧٠ / ٨ - ٧	المسرح	بلز توفيق الأميرة بين الموت والانتظار
١٩٧٠ / ٧ / ٢	النساء	سامي عشبة «ليل والموت»
١٩٧٠ / ٧ / ١٨ - ١١	النساء	سامي عشبة المسرح الشعري والتجديد في المسرح (١) مسافر ليل (٢) الأميرة تنظر
١٩٧٠ / ٧ / ٢٩	النساء	محمد جبريل المعبر الذهبي للرواية حبيب أنوار الكعب (حول لمس صلاح عبد الصبور
١٩٧٠ / ٨ / ٢٤	روز اليوسف	لاعيان الأدباء الشباب فاروق عبد القادر
١٩٧٠ / ١٢	المجلة	صلاح عبد الصبور بالإنجليزية حكم ميخائيل
١٩٧٠ / ١٢ / ٥	الإذاعة	الكلمة في شعر صلاح عبد الصبور عل شلش
		«ليل والموت»

١٩٧١/١/٢١	المساء	فاروق صيب مع الناس .. رحلة في الليل وذكرى قديمة
١٩٧١/٣	المجلة	إبراهيم الصديق «أملات في زمن جريح» سيد طلبة
١٩٧١/٣/١١	صباح الخير	عمر من الحب فتحى الجبازى
١٩٧١/٣/٢٨	الأخبار	هذا عمر من الحب عادل البلك
١٩٧١/٥/٢٥	الأخبار	«ليلي والمجنون» فاروق عبد القادر
١٩٧١/٤/٢٦	روز اليوسف	«ليلي والمجنون» بيل بدران
١٩٧١/٥/٤	الأخبار	«ليلي والمجنون» سامي خشبة
١٩٧١/٥/٢٠	المساء	«ليلي والمجنون» بيل راجب
١٩٧١/٦	المطلعة	«ليلي والمجنون» ماجد صالح السمرالى
١٩٧١/٦	الانلام	صلاح عبد الصبور، الشعر والخمر
١٩٧١/٦/٦	الأخبار	مهدي الحسنى جبل تلك القنطرة على الرقبة ولا يملك القنطرة على الفعل (حول مسرحية «ليلي والمجنون»)
١٩٧١/٦/٧	الأخبار	سواء فتح الله اكتبوا للشعب (حول «ليلي والمجنون»)
١٩٧١/٦/١٠	صباح الخير	أستاذة ونصايا حول «ليلي والمجنون» سامي خشبة
١٩٧١/٧/٢	المساء	«ليلي والمجنون»، القصة القديمة والمسرحية الثانية
١٩٧١/٧/٨	المساء	ملاحظات متفرجة على المسرح من الخارج فرج صادق مكسيم
١٩٧١/٨	المجلة	«ليلي والمجنون» جلال العشري
١٩٧١/١٠/٨	الأخبار	رواء السطار (بتأويل مسرحيات صلاح عبد الصبور بالتفد) بيل بدران
١٩٧١/١١/٥	الأخبار	«الأميرة تنتظر» والمخرج لم يصل بعد محمد تيارنة
١٩٧١/١١/١٣	أخبار اليوم	الأميرة لم تنتظر بعد الآن على المسرح فاروق عبد القادر
١٩٧١/١١/٢٩	روز اليوسف	ماذا تنتظر الأميرة؟ سواء فتح الله
١٩٧١/١١/٢٩	الأخبار	بين السندباد والقردند .. ياقلبي لا تحزن رشدي صالح
١٩٧١/١١/٣٠	الأخبار	الأميرة التي طال انتظارها حسن عبد الرسول
١٩٧١/١٢/٣١	الأخبار	جمعة العام الجديد «الأميرة تنتظر» فاروق صيب
١٩٧٢/٦/١	الجمهورية	مجلة الشعر (حول رقصة صلاح عبد الصبور للمجدة) لويس عيسى
١٩٧٢/٧/٧	الأهرام	شعراء الرقص (حول جيل صلاح عبد الصبور وعبد المعطي حجازي وآخرين)

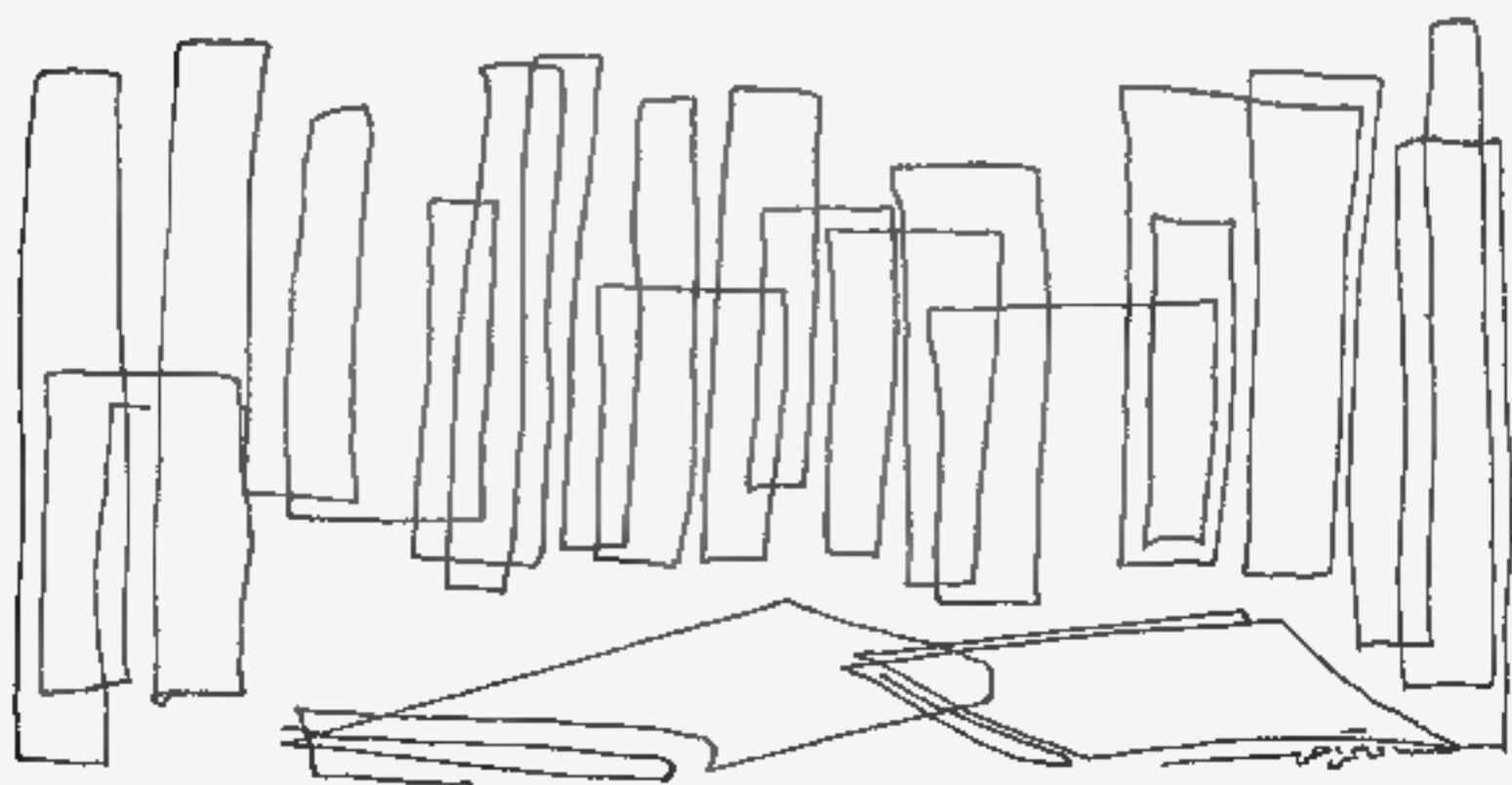
١٩٧٢/٧/٢٢	المحيد	ماهر شفيق فريد نور ٢٣ يوليو والشعر المعاصر
١٩٧٢/٩/٢٥	روز اليرصف	أحمد عبد الباسط هريدى الريف والمدينة والشعراء
١٩٧٢/١١/٣	الأهرام	لؤي موسى شجر الليل
١٩٧٣/٢	المعرفة	رياضي عصمت أربعة ألعة مسرحية لصالح عبد القصير
١٩٧٣/٢/١٥	صباح الخير	جميعه كنعانوف صلاح عبد القصير وأجمل ما كتب عن المواطن والحب
١٩٧٤/٩/٢٨	المساء	سامي خشبة المسرح في البلاد العربية
١٩٧٤/٤/١	روز اليرصف	محمد عثمان التحدى الذى واجهه الشاعر في «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/٤	الجمهورية	فريدة الطاش ماذا «بعد أن يموت الملك»؟
١٩٧٤/٤/٥	الجمهورية	فاروق عياد «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/١١	المساء	سامي خشبة «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/١٥ و ١٩٧٤/٤/٢٢	الأخبار	سواء فتح الله الشاعر والمملك
١٩٧٤/٤/٢٠	أخبار اليوم	محمد لبارك المسرحية لا يهتمها أصحاب البالات البيضاء
١٩٧٤/٤/٢٠	المساء	سامي خشبة «بعد أن يموت الملك»
١٩٧٤/٤/٢٩	الأخبار	سواء فتح الله عندما يكون الشعر بلا صوت
١٩٧٤/٥/٧	الأخبار	رشدي صايح شاهدت هذه المسرحية
١٩٧٤/٦/٢٧	المساء	سامي خشبة العلاقة المفقودة بين الشعر والمسرح المصري
١٩٧٥/١	الطليعة	محمدي حريز دفاع عن الحقيقة لا عن صلاح عبد القصير
١٩٧٥/١/١٩	المساء	ممدوح السكاف من الأصالة الفنية إلى الظبية الأعمى
١٩٧٥/١/٢٣ و ١٩٧٥/١/٢٤	الجمهورية	محمدي «بين والصور» بين كرم والقرنان
١٩٧٦/٣/١٢	الأهرام	أحمد علي بدوي «مأساة الخلاج»
١٩٧٦/٣/٢٥	المساء	المهر «مأساة الخلاج» والبيت
١٩٧٦/٧/٣	الإذاعة	محمد بركات من قضايا المسرح المصري
١٩٧٦/٨/٢٥	آخر ساعة	ماهر شريب فتاة من مائدة الخمر (حول كتابه «النساء حين يتحلمن»)
١٩٧٧/١	الندوة	محمد مهران السيد صلاح عبد القصير الشاعر المصري

		رجاء النقاش
		ملاحظات ثقافية .. هل كان عبد الناصر عدواً للمثقفين ؟ (حول قصيدة عبد
١٩٧٧/١	الغلال	الصبور : هل عاد ذو الوجه الكتيب :)
١٩٧٧/٤	الكتاب	محمد إبراهيم أبوستة
١٩٧٧/٥/١	الحديد	أصوات جديدة في الشعر المصري الحديث
١٩٧٧/١١	الكتاب	محمد الشاوي
١٩٧٨/١/٧	المساء	السرح الشعري بعد خرق وعزير أباظة
١٩٧٨/٣/٩	المساء	سيد البرقي
١٩٧٨/٧	العري	الأسطورة وأثرها في الشعر العربي المعاصر
١٩٧٨/١٢/١٤	صباح الخير	عبد النهر عيسى
١٩٧٨	حولية دار العلوم	الصحراء تراث الأدب .. يتجدد الحراء
١٩٧٨/٩	العري	عبد الدين عيسى
١٩٧٨/١١	التمويه	حنة ثقافية تواجه الأعداء
١٩٧٨/١٢/١٤	صباح الخير	(حول عدم اهتمام النقاد بالشعراء الذين ظهرت بعد صلاح عبد الصبور)
١٩٧٨/١٢/٢٧	آخر ساعة	علي الراعي
١٩٧٩/١/٧	أكتوبر	التائر القاموس في مسرحية «مأساة الحلاج»
١٩٧٩/٢	الثقافة	منير عامر
١٩٧٩/٣/٢٤	أخبار اليوم	الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
١٩٧٩/٣/٢١	الأخبار	قصيدة أحلام الفارس القديم
١٩٧٩/٣	للموقف العربي	علي الراعي
١٩٧٩	الرياض	لججوا بالقدار .. الجبل الصاعد من فناء الكويت
١٩٧٩	الرياض	(حول لتلهم مسرحية عبد الصبور «عندما يموت الملك» على مسرح الكويت)
١٩٧٨/٧/٢٧	الرياض	فراسوا بأسهل
١٩٧٨/٤/١٠	الرياض	سأولات طندش كبراء الأبدان
١٩٧٩/٤/١٧	الرياض	منير عامر
١٩٧٩/٥/١٥	الرياض	الشاعر يجلس تحت شجرة الحزن والفرح
١٩٧٩/٣/٤	المساء	مأمون حبيب
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	مهمة الناقد
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	عبد المالك الحناص
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	أزمة الشعر بين زعيق الواقعية ودغيف نزار
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	المهرج
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	متابعات
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	(حول مقال مأمون حبيب في آخر ساعة في ١٩٧٨/١٢/٢٧ حول رأى صلاح عبد
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	الصبور في مهمة الناقد)
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	بركسام رمضان
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	المرحلة الشعرية .. ماذا انتظت ؟
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	حلمي سالم
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	صلاح عبد الصبور يحار في الذاكرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	المهرج
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	الإعجاز في الذاكرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	عزت خطاب
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	الهجرة إلى الداخل
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	المخرج ونبت الهجرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	لا بل هي الهجرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	لا تعظم الهجرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	لا تعظم الهجرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	لا .. بل لا تعظم الأدب والنقد
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	شمس الدين عيسى
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	الفارس القديم يحرق في الذاكرة
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	مدحة عامر
١٩٧٩/٣/٧	الأخبار	قراءة في ديوان «الإعجاز في الذاكرة»

١٩٧٩/٤	الطلال	عبد الفتاح الديدي في ذكرى العقاد .. قضية الشعر الجديد بين طه حسين والعقاد
١٩٧٩/٤	الثقافة	مديحة عامر لم فيه رجالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٩/٧/٦	الكتاب	أحمد عبد الرزاق أبو العلا «الحلاج» صحبة المصائب القواسم
١٩٧٩/٧/٦	الأهرام	عبد العزيز شرف صلاح عبد الصبور واستلهام القرآن فيها
١٩٧٩/٧/٢٩	أنكرو	محمد عبد الهادي محمود حلم الشاعر وكواليس النثر
١٩٧٩/٨	الدوحة	عبي الدين محمود هل نحن من أعتاب القافة جديدة ؟
١٩٧٩/٩	الدوحة	محمد عبد الحفي
١٩٧٩/٣	الشرق	إليوت والتاريخ العربي ملاح الصوفية الجديدة في الشعر العربي الحديث
١٩٧٩/٩/٩	أنكرو	محمد عبد الهادي هذا النهار ، الإحراز في المذاكرة
١٩٧٩/١٠	الشعر	محمد فؤاد أحمد التشكيل بنزوات في الشعر العربي المعاصر (حرب ، مذكريات الملك عجيب بن الحبيب)
١٩٧٩/١١/٢٢	صباح الخير	زكي نجيب محمود شهادة ملكر على عصره (تحدث زكي نجيب محمود عن بعض الشعراء ومن يهم صلاح عبد الصبور)
١٩٧٩/١٢	الثقافة	محمد عبد الهادي محمود دراسة في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٧٩/١٢	الدوحة	جاء محمد جابر ورق أدب عالمي (حول مقال عبد الصبور «نراه إلى كرهت شكسبير» المنشور في الدوحة في ١٩٧٩)
١٩٧٩/١٢	الكتاب	أحمد مرتضى عبده الإلهام والصنعة والشعر العربي الحديث
١٩٧٩/١٢/١	الجريدة	كمال قلته دراسات نقدية : لبارت أدوية
١٩٨٠/١	العري	عبد الله السقايف الشعر المنتور
١٩٨٠/١/٨	المساء	عصام أحمد بهي الحكاية الشعبية في المسرح الشعبي المصري
١٩٨٠/٢	المسرح	أسامة أبو طاب «الحلاج» .. فوس معاناة
١٩٨٠/٢/١	المساء	طلعت شاهين لنالك عرج من عبادة النفرى (حول أثر صلاح عبد الصبور على الشاعر عبد القصور عبد الكريم صاحب ديوان «الزهدم بالمالك»)
١٩٨٠/٣	الدوحة	محمد عبد الحفي صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٣	الثقافة	مديحة عامر لم فيه رجالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨٠/٥	الدوحة	عائدة الشريف هؤلاء الكتاب العظام ونسجهم المتواصلة

١٩٨٠/٥	القصائد	مصطفى عبد الطيف السحرى نظرات ونقدات في الأدب والحياة
١٩٨٠ ٦	المسرح	عائدة الشريف محمد مندور ، المعلم والأب
١٩٨٠ / ٦ / ١٦	الأحرام	فتحى العشرى «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ٦ / ١٨	آخر ساعة	مأمون هريب «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ٧ / ١	الأحرام	لويس عوض رسالة مفتوحة إلى صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٧ / ٣٣	الأخبار	مصطفى عبد الله شعراء القاهرة في لقاء مع أديب الإسكندرية محمد عبد المنعم مجاهد
١٩٨٠ / ٨	القصيدة	قرأت العدد الماضي من القصيدة (حول اللقاء المصحف الذى أجريته بجملة مع صلاح عبد الصبور في ٩ / ١٩٨٠)
١٩٨٠ / ٨	القصائد	ماهر شفيق فريد صلاح عبد الصبور من الإعجاز ... إلى الكتابة على وجه الريح
١٩٨٠ / ٩ - ١١	القصائد	مديحة عامر لم شبة وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩	القصائد	مصطفى عبد الطيف السحرى نظرات ونقدات في الأدب والحياة
١٩٨٠ / ٩ / ٤	الأخبار	عبد الرشيد مسرح الطفولة يلتقي ملف صلاح عبد الصبور
١٩٨٠ / ٩ / ١٠	الأخبار	مديحة عامر قراءة في «كتابة على وجه الريح»
١٩٨٠ / ١٠	فصول	عز الدين إسماعيل لوطف التراث في المسرح
١٩٨٠ / ١٠	فصول	علي عطري زايد لوطف التراث في شعرنا المعاصر
١٩٨٠ / ١٠ / ١	المجديد	أحمد شيخ الأبناء عند ظله
١٩٨٠ / ١١ / ٢٠	المساء	العزب الطيب الظاهر الشاعر الشاب بأبي حمزة (حول أثر صلاح عبد الصبور على شعر هذا الشاعر الشاب)
١٩٨٠ / ١٢	المسرح	أسامة أبو طالب المسرح المصرى في شهر: «مسافر ليل» على مسرح العليانة
١٩٨٠ / ١٢	الملاح	نصر الدين عبد الطيف كتب وكتاب (حول كتاب عبد الصبور «مقطعات من حياة شهريار عصره» التي يجمع شعره لربما)
١٩٨١ / ٣ - ١	القصائد	مديحة عامر الحزن وأحلام الفارس القديم
١٩٨١ / ١	فصول	مصرى عبد الحميد حنورة الدراسة النقدية للإبداع المعاصر: «شق وهران» لعبد الصبور
١٩٨١ / ١ / ١	المجديد	حسن خضر المأزون على بيت الحبيب (حول أثر الانحياز والحنين إلى الوطن ، الواقع في ديوانه «الانحياز في الذاكرة»)
١٩٨١ / ٣ / ٢	المسرح	صلاح عبد الصبور في «ليل والضحك» مديحة عامر
١٩٨١ / ٥	القصائد	لم شبة وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور

١٩٨١ / ٥ / ٢١	الأشعار	هل يصح صلاح عبد الصبور أمرا المحرر
١٩٨١ / ٧	قصود	أما قبل (نعمه إلى القراء) أحمد كمال (نكي)
١٩٨١ / ٧	قصود	التشعر الأسطوري للشعر الحديث عبد الدين إسماعيل
١٩٨١ / ٧	قصود	منهزم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين ماهر شفيق فريد
١٩٨١ / ٧	قصود	أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث محمد فتح أحمد
١٩٨١ / ٧	قصود	توظيف المثلثة في القصيدة الحديثة محمد مصطفى عدارة
١٩٨١ / ٧	قصود	النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ممدوح عامر
١٩٨١ / ٨	الخطابة	ألم فنية رجالية في شعر صلاح عبد الصبور
١٩٨١ / ١٠	الحوار	ممي أنطوني ، «دليل الكلمة»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الخطابة	«محمد أحمد الشبيبي» ، «مسافر كن يعود» ، إبراهيم أبو حجة ، «مرثية خلق صلاح عبد الصبور»
١٩٨١ / ١٠ / ١	الخطابة	عباس محمود عامر ، «اللحن الخالد»
١٩٨١ / ٧	قصود	هدى وصل «الأبوية المروغية ووظائفها في شعر صلاح عبد الصبور» عرض . رسالة ماجستير غير منشورة ، نشرت في جامعة إكسي أن بروفانس في فرنسا في ١٩٧٥ كتبها هيلم الأمير
١٩٨١ / ٧	قصود	دواوين عبد الصبور الأولى
١٩٨١ / ٧ / ١٢	شعر	عن الشكل في شعر صلاح عبد الصبور شعر يتألف تاريخ ثقافة وتاريخ مجتمع



ثالثا : أعمال بلديات أخرى

(أ) أعمال مترجمة لصالح عيد الصور

Translated Works

1. Semaun, Khaldun. *Murder in Baghdad* (tr. J. J. Halliday). Leiden, 1972.
2. Megalyn, Shafik. *The Princess Wafiq* (tr. J. J. Halliday). Leiden, 1975.
3. Enay, Mohammed. *Night Traveller* (tr. J. J. Halliday). Leiden, 1980.

Translated Poems

1. Norin Luc and Ferny Edward Faad: *Anthologie de la Littérature Arabe Contemporaine; la Poésie*. Paris. 1967
2. al-Attar, Samir: *Al-Jawaziyat Al Layl. A Collection of Poetry*. Cairo. 1970
3. al-Attar Samir: *People in my Homeland. Voice of Egypt* MASR.
4. Badawi M. M.: *People of My Country. Journal of Arabic Literature*, I. 1970.
5. Khamis M. and al-Sayid Hamid: *Dreams of the Ancient Knight. Anthology of Modern Arabic Poetry*. California. 1974
6. al-Hajj, Omar: *The Hanging of Zahran. Anthology of Afro-Asian Poetry*. Cairo. 1971
7. Khamis M. M.: *The Tartars Have Struck Anthology of Afro-Asian Poetry*. Cairo 1971.
8. Badawi, M. M.: *My star my Only star Journal of Arabic Literature*, 2. 1971
9. Abu- Salch, Hanu: *Tristesse Un Air Ancien Orient*, 2 1961.
10. Bochenska, Krystyne Staszynska: *Wiersze, przegląd or. I*, 1972.
11. -I say Unto You *The New Arab*, v. III, No. 3, July- August, 1976.

(ب) اعمال عن صلاح عبد الصبور في اللغات الأجنبية

- 1 Jomier, Jacques. La Tragedie de Hallaj, *M.I.D.E.O.*, 9 (1976), pp. 340-354.
- 2 Semuan, K I H T S. Eliot's influence on Arabic poetry and theatre, *Comp. Lit. studies*, 6 (1969), pp. 472-489.
- 3 Morch, Samuel. An outline of the development of modern Arabic literature, *Oriente Moderno*, 55 (1975), pp. 8-28.
- 4 Tremaine, L. Witnesses to the event in Ma'sai al Hallaj and Murder in the Cathedral, *The Muslim World*, 67 (1977), pp. 33-47.
- 5 Semuan, K I. Drama as a vehicle of protest in Nasser's Egypt *Int. J. M. E. Studies*, 10 (1979), pp. 49-53.
- 6 Semuan, K I. Iqbal's mysticism in modern Arabic poetry and drama, *Int. J. M. E. Studies*, 10 (1979), pp. 519-525-531.

1. Cuss on, *West Introduction à la Littérature Arabe*, Paris, 1966, p. 295.
2. Habib, Mustafa. *Cultural Life in U.A.R.*, Cairo, 1968, pp. 25, 262-263, 265, 270.
3. Vukobrat, P. J. *The Modern History of Egypt*, London 1969, pp. 431 - 32, 44- 46.
4. Az Z' Muhamamad. *Regards sur le théâtre arabe contemporain*. Tunisie, 1970. p. 70- 71
5. Somekh, Sasson. *The Changing Rhythms*, Leiden, 1973. pp. 33 - 34.

- 6 Kilpatnck, Hilary, *The Modern Egyptian Novel*, London, 1974, pp. 12 - 16, 126
- 7 Al-Jayyusi, S. K., *Contemporary Arabic Poetry Visions and Attitudes*, in *Studies in Modern Arabic Literature*, (Ed. R. C. Ostle), London, 1975, pp. 52 - 53, 59
- 8 Badawi, M. M., *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge, 1975 pp. 216 - 218.
- 9 Moreh, S. *Modern Arabic Poetry 1800 - 1970*, Leiden, 1976.
- 10 Al-Jayyusi, S. K., *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry* Leiden, 1977, vol. 11
- 11 Farid, Amal, *Panorama de la littérature arabe contemporaine*, Le Caire, 1978, pp. 149 - 158
- 12 Fontaine, Jean, *mort - Resurrection, une lecture de Tawfiq al Hakim*, Tunis, 1978, pp. 297-98 315
- 13 Long, Richard, *Tawfiq al Hakim playwright of Egypt*, London, 1979, pp. 8, 13, 21, 27, 34 49.

رابعاً : أعمال مترجمة (لم تطبع)*

(أ) **ترحات من الشعر الأروبي**

مجالس و محفل، قصیداتی

كشافيس : ثلاث عشرة قصيدة

لورکا : ہم قصائد

سلفاٹوری کوازیمرلو : اربع عشرہ قمبندہ .

البوت : مقاطع من الأرض الخراب .

بروزی: نهم عشره قصیده.

(ب) ممبریات :

المجلدات - سرحد من فصل واحد لأوائل (تقني فروع عائلات من الأصل)

ماه بلا ضائع - مسرت ج . ب یوستل

(ج) ترجمة لعدد من المحكم الإنجليزية إلى العربية

مخامسا : ترجمات لبعض الأعمال إلى لغات أجنبية

١ - ترجمة ألقاب الخطرات من معاهد سرية ومعاريل

٦ - ترجمة فرنسية لمراجعة : مسافر ليلى ،

٣ = ترجمة لعدد من الصفحات إلى اللغة الإنجليزية

(بم ف ۱۰ فکتاب)

١ - ترجمة القصيدة إلى الإنجليزية

• - ترجمه تخصصی به انگلیسی

٦ - لرجعة مختبرات (٦) من أرقامه

٧ - ترجمة الروسية لأحمدى القصاص

هـ هذا القسم كله وردنا به شجرة النشوي، بعد أن حصلت عليه من شجرة الشاعر الإيطالي



دار الفكر العربي

بيروت - لبنان

أول دار عربية متخصصة في نشر وتوزيع كتب الأطفال

■ تأسست في أواخر العام ١٩٧٤ لجنة ٥٩ مليون طفل وفي عرس في ضوا دراسات قام يا انصاصيون بلق فرور طرية

■ برز بالجنة المصرية (١٨ - ٢٠) علماً

- ساعد الطفل ، التي القوي عل بناء شخصيته وتنمية طاقته ليكون أكثر قدرة عل مواجهة متطلبات الحياة عل مستوى بناء شخصيته والقيام بدوره في وطن عري موحد
- تساعد الطفل / التي القوي عل تنمية ذوقه التي وتقدم إله بأسلوب بسيط وطريق مادي العلوم الطبيعية والاجتماعية في ضوء البيئة العربية بخصائصها التاريخية واسطورتها المعبرة
- تقدم المناق والمزاد والمزج لخدمة طاقات الثلاثة العربية قياً وعلمياً ولدياً وتنمية قيمهم الوطنية والقومية والإنسانية من خلال تربية حبلة مرتبطة بوطنا العربي الكبير ولطفاه

نصيرية

■ يساهم في إعداد السلاسل أدباء وعلماء وفنانون عرب أصدرت السلاسل التالية :

٥ - سلسلة الكتب العلمية المبسطة (٨ كتب)

أول سلسلة من نوعها في الوطن العربي لتدور مواضيعها حول معرفة
البيئة العربية وتصدر في ثلاث سلاسل : « البيئة العربية » ، « العرب
والعلوم » ، « العلوم والإنسان »
صدر منها : « بيئنا ما هي » ، « الصحراء والحيث » ، « هذاؤنا » ،
« حكاية الأعداء » ، « قلنا » ، « أصابت عصابة »

١ - سلسلة للتسليط للأطفال (٣٠ كتاباً)

ذكرها نشر - سليم بركات - ابراهيم طروري - كنانة بنو - كمال عبد
الصمد - فريد زباد

٦ - سلسلة من حكايات الشعوب (١٦ كتاباً)

٧ - سلسلة حكايا عن الوطن (٦ كتب)

٢ - سلسلة قوس قزح (١٧ كتاباً)

٣ - سلسلة الأنثى الجديدة (٤ كتب)

كتاب - صان كتابي - زين العابدين الحسي - د - محبوب صبر -
صمد بوملي

٨ - سلسلة اللغات الفنية

أول مجموعة من اللغات الفنية للأطفال العرب صدر ما
١٢ ملصقا بالألوان الكاسية

٤ - سلسلة الروايات العلمية :

أول سلسلة من نوعها في المكتبة العربية . بعدما للكتب مع الله
براعم
لصاح في قصص ملونة موضحة بصور فووغرافية الموضوعات
لتالية
- أولان المولود لدى الكائنات الحية من حشرات وأسمك وطيور
وهور وكائنات دقيقة
- أسرار العمليات الحيوية في الطبيعة ول جسم الإنسان
صدر منها : « عندما جلست الصنكوت تنظر » ، « البركات في دائرة
مسلمة » ، « يوم علمت الفكة القديمة »
يصدر قريباً : « الفلكي بأن عند العرب » ، « زحفة الظفر طابل
الفلك للفروس » ، « البحر الأحمر »

٩ - سلسلة اللغات التعليمية

أول سلسلة من نوعها تقدم « الحروف » ، « الأرقام » ، « الأشكال » ،
أصفا اللسان حجازي

يصدر قريباً

- مكتبة الأدب العالمي
- مكتبة التاريخ

كتب وردت للمجلة

- لسانك الآن تأني الطور (شعر) محمد الأسعد ، د. ابن رشد بيروت
- مطاة في اللغة الشعرية - محمد الأسعد - المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت
- أوراق البارودي : مجموعة شعرية وأربع رسائل جديدة ، دراسة وتحقيق وشرح د. سليم بدواوي ، المركز العربي للبحث والنشر - القاهرة
- تجربة مصر الليبرالية ١٩٢٢ - ١٩٣٦ د. عفاف نعلل السيد المركز العربي للبحث والنشر ، القاهرة
- التطور النحوي للغة العربية ، للمستشرق ج. بروجيتر ، مركز العربي للبحث والنشر - القاهرة
- كتاب البخل ، الحافظ ، تحقيق كان قنوت ، المركز العربي للبحث والنشر - القاهرة
- على ضفاف الواقعة - شمس الدين موسى ، وزارة الثقافة والإعلام - بيروت
- قصائد لا يموت - قتي وخازلة الحرب الأروقي - حديقة الشتاء
- اصراع في الآيل القديمة - محمد إبراهيم أبو سنه دار النهر - القاهرة
- حقيقه محايوة - رواية ، تأليف محمود حوى الإسكندرية ، ١٩٨٠
- مثاقفة اللغة عند الإنسان والطفل ، دكتور على عبد الواحد والى - دار بهمة مصر ، القاهرة ١٩٨٠ ، طبعة جديدة
- معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية ، دار بهمة مصر ، القاهرة ١٩٨٠

تلويح

• وقع خطبا في ترتيب فقرات خطاب صلاح عبد الصبور الى عصام بهي ، وصحته كالتالى :

• الفقرة الأخيرة في ص ٢٦٩ والتي تبدأ بـ « الواقع أن » وتنتهى « تم قرأت » استكمالها في الفقرة الأخيرة من ص ٢٧٠ التي تبدأ بـ « بعد ذلك » وتنتهى بـ « أحد جوانب هذا الجوهر المتعددة »

• الفقرة في ص ٢٧١ والتي تبدأ بـ « وأود أن أشير الى ما يلى بصدد » الأميرة تنتظر » وتنتهى بـ « حتى » تستكمل بالسطر الأخير من ص ٢٦٩ الذى يبدأ بـ « عندها » وتستمر بقية الخطاب في ص ٢٧٠

• • •

• وفي موضوع « التحليل التضمينى لمسرحية « ليل والمجنون » » قرأ البوامش الناقصة في ص ٢١٠ على النحو التالى :

(٢٧) أحمد شوق ، مجود ليل (القاهرة : المكتبة التجارية الكبرى ، بدون تاريخ) انظر أيضا

Alcaine Boudet - Lamotte, Ahmed
Éloge l'Homme et l'œuvre (Damas
Institut Français de Damas, 1977) p. 274

(٢٨) برتول بريخت : «An die Nachgeborenen»

Bertolt Brecht Gedichte 1939 - 1941.
Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
1961.

(٢٩) ت. س. إليوت ، «

«The Love Song of J. Alfred Prufrock»

T.S. Eliot, Selected Poems. (London
Faber and Faber Limited, 1955) p. 11 - 16.

(٣٧) انظر مثلا دراسة خليل سمعان لمسرحية عبد الصبور

Khalil I. Samman «

«Drama as a Vehicle of Protest in Nasir»
Egypt.

International Journal of Middle East
Studies, Vol. 10 (1979), p. 49 - 53.

فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم مجموعة مختارة من إصداراتها

- | | | |
|---|--|--|
| ● محمد عبد المنعم أبو بنية
اختار من أرجح ما كتبه | ● أحمد عز مصطفى
مأساة النوح الثالث | ● مهيمن الديلمي
ديون مهيمن الديلمي |
| ● محمد القيتوري
ذكريني يا فريدي | ● د أحمد هبكل
أصدقاء الناي | ● بثان المصري
سبعة من شرائع الذهب |
| ● محمد مصطفى بدوي
أصلا ورسلا من ندى | ● مبارك المغربي
من الوحدات | ● وفاء وجدى
مادنا تعنى الحرية
الحب فى زمان |
| ● محمد مصطفى حمام
ديون حمام | ● طرح كرم
روح العاشق | ● يوسف بدروس
أعاريذ
من القلب |
| ● محمد مهران السيد
بدلا من الكتب
ندم فى الحدائق | ● كامل أيوب
الطوفان والمدينة السمر | ● يوسف عز الدين
هات الحياة |
| ● محمود أبو الوفا
دواوين شعره | ● كمال غمار
أنهار الملح
صياح الوهم | ● محمد أبو دومة
سمرق أنهار الظمأ |
| ● مصطفى عبد الرحمن
أعبيات ليل
أعبيات نهار | ● كمال بثان
كلمات مباحرة
ماد بقول الربيع
أحلى أوقات العمر | ● نصار عبد الله
أحزان الأرملة الأولى |
| ● ملك عبد العزيز
أعبيات ليل
أعبيات نهار | ● محمد إبراهيم أبو سنة
أحراس ليل
تأملات فى المدن الحجرية | ● أحمد عبد الرحمن الشرقاوى
أوراق عاشق |
| ● محمد عبد الناصر
أعبيات ليل
أعبيات نهار | ● محمد الفنى حسن
سائر على الدرب | ● إبراهيم شاهين
رثاء القمر |
| ● محمد عبد الناصر
أعبيات ليل
أعبيات نهار | ● محمد عبد الناصر
أعبيات ليل
أعبيات نهار | ● جميل محمود عبد الرحمن
أزهار من من حديقة للمنى |
| ● محمد عبد الناصر
أعبيات ليل
أعبيات نهار | ● محمد عبد الناصر
أعبيات ليل
أعبيات نهار | ● ماجد يوسف
ست الحزن والجمال |

جاد

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

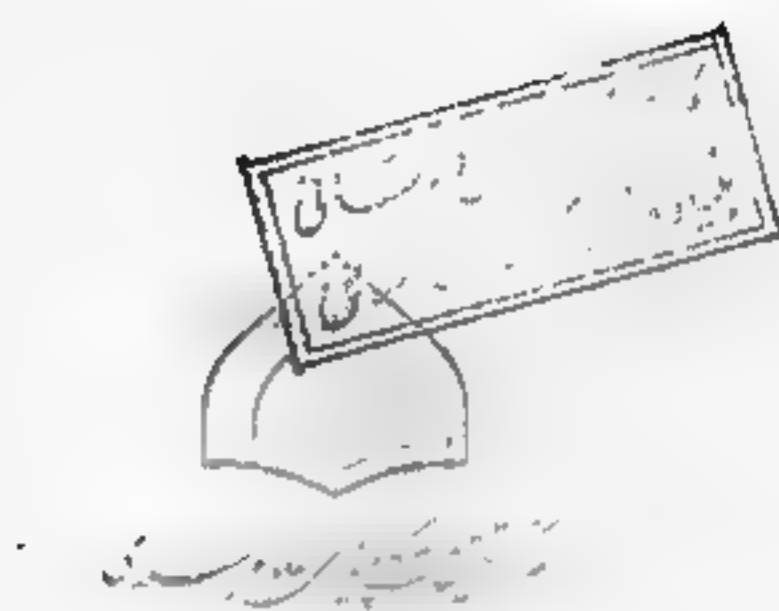
كان عذاب الخلاح طرحا لعذاب المفكرين في معظم
اجتماعات الحديثة ، وحيرتهم بين السيف والكلمة ، بعد
أن يرفضوا أن يكون خلاصهم الشخص بالطراح
مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم هو غايتهم .
وبعد أن يؤثروا أن يحملوا عبء الإنسانية على كواهلهم .
حياتي في الشعر

أما العقل فإنه يدفعنا إلى تغيير مفهومنا للأشياء
والأزمان إثر المناقشة والتفنن . فإن كثيرا من الأخطاء
العقلية تأخذ شكل الصواب ، لأن الناس قد ألغوها
بالتكرار ونفقت أسرارهم هائل إلى رجل ذي بصيرة لكي
يكشف ما فيها من ريف وحلال .

كتابة على وجه
الريح

الفنان يقول كلمته ، ويمشي . يتحدث أحيانا بالأمثال ، وأحيانا
بالصور . وأحيانا بالتقرير الواضح . يستعمل كراته الثلاث أو الخمس
يبد واحد كالهلوان . يجذب الأسماع بالموسيقى ، ويجذب الأبصار
بالأقنعة . ويحبس المرارة في كأس العسل ، ويدخل البهجة على
النفس ، ولكها بهجة مراوغة . بهجة مزعجة . تتسلل إلى القلب ،
فإذا امتزجت به استعالت قلعا محرقا . وشجي داهيا . ونوقا مجهولا إلى
آفاق عميقة غامضة .

حياتي في الشعر



THIS ISSUE

ABSTRACT

towards a new reading of the Arabic tradition with a view to sifting its values and preserving what is valid and relevant to our time. The third includes his efforts to bring within reach world culture and contemporary thought and to transplant the fittest elements in them to our cultural milieu. Perhaps, Abd al-Sabur was seeking to create a cultural environment capable of responding to his creative writings. F'idal Osman's study proceeds according to plan which is to present Abd al-Sabur's thought as manifested in his prose writings, which tell of his extensive tours in different and vast worlds. The writer finds Abd al-Sabur's salient quality as a thinker in his rejection of all extremist ideas and in his attempt to set up a balanced and living culture based on a broad humanistic outlook.

Finally, Nasser Abd Allah deals with Abd al-Sabur's book *Until we Defeat Death*. Abd Allah maintains that Abd al-Sabur's real contribution to poetry, drama and the revitalization of the Arab mind lies, on the whole, in his attempt to defeat death - not the physical but the spiritual death of the nation. The writer remarks that the spiritual rebirth of any nation may issue from a sustained interest in its cultural achievement in bygone times and from the rediscovery of its spiritual and intellectual sources of creativity. The writer then deals with the major issues in this book, which include the issues of the balance between time and place, history and reality, traditionalism and contemporaneity, traditionalism and Westernization. Abd al-Sabur has tried to find a similar balance in art and literature in Egypt, which can be used as a measure of the nation's ability to defeat death.

Next comes «the literary scene» section, with the critical experiment as the first item in it. In this issue the critical experiment is presented by Fadwa Mafti Douglas who analyses Abd al-Sabur's play *Layla and the Madman* from an intertextual approach. Intertextuality is a critical approach

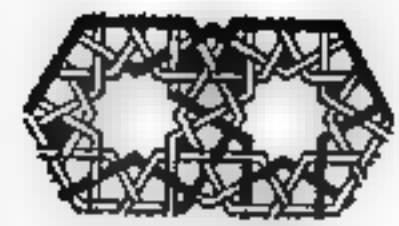
which is based on the study of the text with reference to other texts, the tracing of these references to the source text and their use and position in the new text. This study deals with the play as written text. It describes, then reveals the intertextual elements used by the playwright. Fadwa Douglas traces these elements to two Arabic sources and two Western sources. The Arabic sources are *Shawqi* and the Egyptian folk song and the Western sources are two poems - one by Brecht and another by Eliot. According to the writer, the major prerequisite for the analysis of intertextual elements is that they should have an essential function in the new text. Therefore the writer does not deal with the elements that seem obviously intertextual, as she confines herself to dealing with those intertextual elements that play an important function in the intellectual texture of the play. In this play, the writer defines intertextual elements as those having to do with love and time, and they are major functional elements in this play. The reader is kindly referred to article for the detailed study of these intertextual elements and their function in the play.

Finally, there are thirteen different tributes paid to Abd al-Sabur by contemporaries with whom he has had personal relationships or artistic affinities. Among them are poets, critics, plastic artists, theatre directors, dramatists and journalists. They bear evidence to the multiplicity and fertility of Abd al-Sabur's world.

This issue also includes reviews of Abd al-Sabur's literature in English and French writings, a review of two dissertations dealing with some aspects of Abd al-Sabur's work and a bibliography of everything that Abd al-Sabur wrote, all which may be of value to his future students.

Translated and edited by
Mohamoud Ayyad and Fakhry Kostandi





patroits. He also has a keen perception of the spirit of the age. This strong attachment drove him to read the Arabic tradition and to read copiously in Western and foreign cultures. His study of the generation of modern literary pioneers was only a reflect on - according to the writer - of the meeting of Western and Eastern culture particularly in literary pursuits. Abd al-Sabur's aim was to point out to the contemporary Arab reader that an original Arab thinker or artist must make use of all the available cultural resources without losing his own Arab identity and character. These motives might have driven Abd al-Sabur to write about himself and his colleagues from same generation who followed in the footsteps of the pioneers. They also might have driven him to tell his younger followers that without originality and contemporaneity there could be no original Arab thought or a vigorous Arabic literary movement.

Next we proceed to Mohamed Mustafa Hadara's article entitled «Salah Abd al-Sabur: Tradition and Contemporaneity». This article starts with a review of the literary scene in the thirties and the then ongoing conflict between the pro-western scholars and the conservative scholars calling for the preservation of the tradition. Hadara offers evidence by citing quotations from the writings of Salama Mūsā and Taha Hussein, and calls attention to the fact that Abd al-Sabur found himself in the thick of this conflict between traditionalism and contemporaneity, and that he greatly admired the pioneers who established cultural links with the West. Abd al-Sabur, according to the writer, believed in the necessity of reconciling both the original Arab culture and the newly introduced Western one. Thus, with his belief in the inadequacy of the traditional Arab culture for the modern age, he simultaneously ridiculed those who associate Western culture with Imperialism. His conviction was that culture is a living and self-renewing phenomenon and above human prejudices. Both the Western and Eastern cultures were peculiarly blended in him for the purpose of ultimately furthering human expression. He thus passes beyond the stage of one-sided extremism, whether it be pro-traditionalism or pro-Westernization to a broad humanistic outlook.

To one particular aspect of Abd al-Sabur's thought, Ibrahim Abd al-Rahman devotes his article «The Theory of Poetry in the Writings of Salah Abd al-Sabur». The article is designed to familiarize the Arab reader who knows Abd al-Sabur only as

poet, innovator and able playwright, with Abd al-Sabur the critic. Abd al-Rahman was able to do this by collecting Abd al-Sabur's ideas from varied sources, and presenting them as an integrated theory of poetry. The writer presents this theory in Abd al-Sabur's own language which is more significant. He also makes it clear that Abd al-Sabur's criticism is well-grounded in critical theory and reveals the depth of his knowledge and culture.

Next, we proceed to 'Ezzet Qorani's article entitled «Intellectual Integrity: Salah Abd al-Sabur and Modern Egyptian Thought». The writer begins his article by presenting a defence of Abd al-Sabur's pre-occupation with intellectual issues, a pre-occupation springing from Abd al-Sabur's rejection of solutions in favour of definite intellectual issues, and from his conviction that he could find better alternatives

The leading issue is the issue of the effectiveness of «the word» in a changing world. Then there follow three other major issues. First, there is the issue of Egyptian belonging. Is Egypt Islamic, Arab or Egyptian? Secondly there is the quest for a method of implementing change: must it be done by revolution, reform or education? The third issue is associated with European culture: Is it good or bad? The writer points out that Abd al-Sabur has dealt with these issues in relation to some of the most important figures on the Egyptian intellectual scene.

In the writer's opinion, Abd al-Sabur's method of reasoning has, in the face of the hostility of the universe, to fall back on compromise, the compulsory ailment of the age in general and the Egyptian conscience in particular. He yearns at the same time for comprehensiveness and the reduction of plurality to the one. In all this, he has been guided by the truth which, according to the writer, stands for «intellectual integrity». Abd al-Sabur is an impartial outspoken and objective judge. His daring judgements often lead to seriousness of purpose and the unveiling of hidden truths.

With Firdal Osman's article «Salah Abd al-Sabur and the Building of Culture», we turn from intellectual integrity to Abd al-Sabur's contribution to our culture. His efforts in this direction are spread over three areas. The first encompasses his attempts towards the understanding of the cultural situation in Egypt and the investigation of the dominant values, some of which are unacceptable because they hinder cultural development. The second area embraces his efforts

THIS ISSUE

ABSTRACT

structuring of these sets of symbols which lead to the discovery of the concept of tragedy in the lives of al-Halag and Said the protagonist of *Layla and the Madman*. Abd al-Sabur's concept of tragedy is distinctly different from the Western concept of tragedy i.e. the original classical concept of tragedy formulated by Aristotle and reformulated in two different ways by Hegel and Nietzsche on the basis of Greek, Christian and Western culture and values. It also differs widely from the modern concept of tragedy as set up by Ferdinand Brunetière which is based on the ideas of the Enlightenment about man's freedom of choice and his absolute power to determine his own destiny. According to the writer, Abd al-Sabur's concept of tragedy stems from a set of philosophical precepts which Abd al-Sabur derived from our national, Christian, Oriental and Islamic culture as well as our psychological make up.

We move on to 'Issām Ahmed Bahly's study entitled *Drawing upon the Folkloric and Mythological Heritage in Abd al-Sabur's Theatre*, which deals with *The Princess Waiting* as a model of practical criticism. At the outset, the writer reviews the relationship of drama with the folkloric and mythological heritage in the Arab theatre since its early beginnings. Such a relationship had been fully established in Western drama since the Greeks. The writer reviews en route Shawqi and 'Aziz Abaza and points out their conscious and determined efforts to use such a heritage in poetic drama. The writer rounds up with a list of the poets and writers who have made deliberate use of this heritage in their dramatic writings. Such writers have transcended the stage of full or partial imitation of their heritage and have come round to the use of this heritage as a source of inspiration. Such writers have a definite attitude towards their heritage. They either openly accept it, or reject or add to it. On the list comes Abd al-Sabur but his place is at the top. He was in full control of Western and Eastern culture, which make up the sum total of his intellectual and artistic equipment.

Abd al-Sabur is originally a poet but his sallies into the field of poetic drama in the sixties is only a natural extension of his writings of the dramatic poem. Abd al-Sabur succeeded to a great extent in tackling the problem of equilibrium between the requirements of poetry on the one hand and those of drama on the other. Moreover, the close association of his dramatic work with the tradition amounts to a rediscovery of the dramatic elements in this tradition which are part and parcel of Abd al-Sabur's vision of reality.

In his analysis of *The Princess Waiting*, the writer treats this

play as a prototype of Abd al-Sabur's drama in particular and drama in general, for creative work of the first order releases the pent-up energies in the mythological and folkloric tradition.

We now turn to Nancy Salama's study of *The Night Traveller* which is an attempt to show the influence of the Absurdist on this play, particularly that of Ionesco. As she outlines the major features she reveals the close similarity between the two playwrights in terms of their technique and their outlook. Nancy Salama draws our attention to their almost identical use of language, a dramatic language based on concentration, intensity and suggestiveness. Ionesco's influence on Abd al-Sabur, according to the writer, is limited to the intuitive elements in the play. This play like Ionesco's is a black comedy. Abd al-Sabur's dramatic characters in this play are not really human; they are either extraordinarily disturbing or absurdly weak. Moreover, the play starts and ends arbitrarily, it does not follow the logical course of events but rather seems to depict a contemporary cosmic event. All these features place *The Night Traveller* in the tradition of the theatre of the Absurd and lend it great distinction.

In his article «Three critical studies of Salah Abd al-Sabur» Na'eem 'Attiya deals with a number of studies of Abd al-Sabur's dramatic work. These studies reveal the critical interest that Abd al-Sabur's work has stirred. Such studies also raise a number of major intellectual issues, such as the relationship of drama to tradition, the function of tradition in literature, the role of thought in drama, the role of drama in society and a number of artistic issues such as the means of communication available to poetic drama.

With Nabila 'Ibrahim's article on Abd al-Sabur's thought as reflected in thirteen published books in addition to those that are forthcoming, we enter the area of Abd al-Sabur's prose writings.

Nabila 'Ibrahim's study is based on the precept that any study of Abd al-Sabur's poetry should be supported by a study of his thought. A poet's culture is a useful background for the study of his poetry. Moreover, in the case of Abd al-Sabur, there seems to be, despite the multiplicity of his cultural interests, some form of close association which binds them together.

Abd al-Sabur's thought is closely associated with his sense of belonging to his country, to the age and the man of the age. He has a strong attachment to his country and his com-



«tura- turak» (I wonder whether) the use of the interrogative forms which help in the process of self-introspection and self-examination, and the use of the vocative case which plays an important function in the structuring of this poem

With the conclusion of this tour in **Abd al-Sabur's** poetry, we are now taken by **Mohamed Benis** to Morocco on a different sort of tour. Under the title of «**The Impact of Abd al-Sabur's poetry in Morocco**» the writer shows us the reception of **Abd al-Sabur's** poetry outside his native country. He tells us that **Abd al-Sabur's** impact began to be felt at a time when a number of Moroccan intellectuals were preoccupied, among other things, with the issue of transcending the traditional and the familiar. The poetry of **Abd al-Sabur** in conjunction with the poetry of **al-Sayyab**, **al-Bayâti**, **Khalil Hawi** and **Adonis** provided them with the urge to transcend the past and seek after change.

The writer takes the opportunity of the coming of **Abd al-Sabur's** poetry to Morocco to apply his own concept of «the emigration of a text» as opposed to the concept of «the absent text» which he had previously applied in conducting an experiment in the analysis of contemporary Moroccan poetry. The first concept has to do with the effectiveness of the text, and its amenability to renew itself in every reading, until the act of reading itself becomes the only guarantee of its effectiveness, and its absence is a threat to the text's existence. To achieve such effectiveness the text has to migrate in time and place to new and different systems congenial to its nature. With this migration, the text is initiated into a new semantic and referential system. The writer thus defines the prerequisite conditions for the rules governing the concept of text migration. The effectiveness of the text remains a relative matter determined by the text's interaction with the historical and social stimuli of society. In being incorporated in this socio-historical continuum, the text turns from an «an emigrant text» into an «absent text» and becomes part of other texts.

Then the writer returns to the sixties, when **Abd al-Sabur's** poetry first came to Morocco, and was enthusiastically received by a group of poets and people interested in poetry. **Abd al-Sabur's** poetry provided some answers to some of the outstanding issues at the time. It simultaneously met certain needs relevant to Moroccan thought and emotions. The poetic appeal of **Abd al-Sabur's** creative works found expression in an outburst of Moroccan writings of varying degrees of competence. The writer substantiates this view by

presenting a number of Moroccan poetic texts, and rounding them off with a description of the major features of **Abd al-Sabur's** poetry, namely his «vision of the world» and his musical patterns. Such features, according to the writer, have elevated **abd al-Sabur's** poetry to the status of the absent text that should have had a place in the annals of Moroccan poetry.

In the second part of this overall survey we proceed to deal with **Abd al-Sabur's** dramatic works. The first article in this section is **Maher Shafiq Farid's** «**The Plays of Salah Abd al-Sabur: Observations on Meaning and structure**». The writer lists some of **Abd al-Sabur's** theatrical interests, as set forth in his prose writings on Western as well as Arabic plays, and as exemplified in his plays. Farid deals with these plays in chronological order. He starts with **The Tragedy of al-Halag** which is followed up by **The Night Traveller**, **The Princess Waiting**, **Layla and the Madman** and finally **After the King Dies**. The present study attempts, on one level, to evoke the moral atmosphere in which **Abd al-Sabur's** dramatic characters live and thrive. It also attempts to demonstrate how far they are akin in vision. Within this context the writer tries to trace the various literary sources which **Abd al-Sabur** has drawn upon and to assess their effect on his plays. Since each play is an individual entity, the writer has decided to tackle each play separately. From the sum total of these individual studies, we may be able to reconstruct the intellectual background of these characters or, in other words, **Abd al-Sabur's** vision of the world as manifested in these dramatic works. On another level, this study attempts to list the dramatic tools and devices used in **Abd al-Sabur's** plays.

Next on the list is **Sami Khashaba's** in-depth study of **The Tragedy of Al-Halag** and **Layla and the Madman**. The writer stressed that **Abd al-Sabur's** is a national as well as a modern theatre.

Abd al-Sabur's theatre is modern in the sense that it has drawn upon the artistic conventions of the masters of Western drama, whom **Abd al-Sabur** greatly admired and about whom he has written a great deal. These include **Ibsen**, **Checkov**, **Strindberg**, **Shaw**, **Brecht**, **Pirandello**, **Filrot** and **Ionesco**. In a way, **Abd al-Sabur** is to modern drama as these masters are to Western and world drama. **Abd al-Sabur** has been able to create his own original set of symbols which give point and meaning to the body of his dramatic work. Such symbols could be revealed only if we attempt to trace their interrelated relationships and decode them. In an attempt to apply these notions to the analysis of **The Tragedy of al-Halag** and **Layla and the Madman**, the writer tried to decode the complex

THIS ISSUE ABSTRACT

faintly heard, that the poets' feelings and emotions override his thoughts. The poet has succeeded in transmuting the intellectual concerns that press down heavily upon him into vigorous emotions.

The writer then discusses the technical aspects of Abd al-Sabur's poetic experience, namely the tools and devices used by the poet in the formulation of his vision such as language, imagery, symbols and various other elements from the Arabic tradition in particular and world tradition in general.

From *The People in my Country* we move on with Walid Munir to the diwan entitled «The dreams of the Ancient Knight» (*Ahlam al-Faris al-Qadim*).

The study of this diwan acquires special importance, as it represents the middle stage in Abd al-Sabur's poetic career. It is Abd al-Sabur's third diwan and it crystallizes, according to the writer, the poet's vision of the world, an existential vision pregnant with meanings that would be fully elaborated in his last three diwans. Walid Munir's study starts off from the view that this diwan represents a subjective document which nevertheless bears a condemnation of the self and the subjective elements and a condemnation of actual life. Abd al-Sabur's condemnation of the sterility of man and of existence is his major pre-occupation in this stage. Despairing of ever reforming the elements of corruption in the universe, the poet longs for death as a means of salvation. But death does not only represent a retreat from the world; it also signifies for the poet a means of resurrection and rebirth of the self, a concept which is closely associated with the unity of existence of the Sufi. It is not therefore strange to find Sufi elements permeating Abd al-Sabur's poetry in general and the poems of this diwan in particular. Sufism imposes itself on the content and form of his poetry. On the level of content, the writer points out the main ideas which make up the core of the diwan, such as: the poet's consciousness of the falsity and emptiness of life, his longing for solitude and his violent rejection of human sadness and anxiety as well as his persistent endeavour to seek the hidden meaning of familiar phenomena. On the level of form, the poet makes use of a Sufi style of expression and symbolism in the same way as he uses Sufi figures of speech.

He also traces the poet's use of a variety of new poems in the diwan under the term *qasida*, such as the attempt to achieve the balance between phonic structures and semantic structure, the exploitation of the communicative power of phonic structures and the repetition of verbal patterns. Coupled with

this, the writer observes, is use of the mythological method, associations of ideas and of various dramatic elements such as the dialogue of characters speaking at cross purposes or speaking each with a number of voices. All these devices are used to lend intensity to poetic expression.

Next, we turn to Mohamed Badawi's study of another diwan entitled «Sailing amongst the Memories and the Making of a Great Poet». Mohamed Badawi considers all the poems in this diwan as a single work, which exhibits the main features of Abd al-Sabur's poetry, since the publication of his first diwan *The People in my Country*. The present study is an attempt to reveal a number of interrelated issues, which make up the moral texture of *Sailing amongst the Memories* and places it within the general framework of Abd al-Sabur's poetic works.

Therefore, the difference between the first and last diwans of the poet is not one of structure. It is rather a difference signifying the transformation occurring in time within a single structure - a structure conveying an original vision springing from the poet's unique self, which does not see the world as seen by others, but sees the world as being reformulated by it in accordance with its own distinctive rules.

Throughout his analysis of one of the most important poems in this diwan, that entitled «Death between them» (*Al-Mawt baynahoma*) the writer pinpoints the core of tragedy for Abd al-Sabur's man, the tragedy of the destruction of man's relationship with God, as man tries to escape his reality, fill the world with tyrants, persecution and inhumanity. The destruction of man's relationship with God issues in the former finding no refuge except that which is offered him by mother earth.

With man's escape from the voice of God, the world loses whatever love, purity and companionship it used to have and man becomes the only safe refuge for the poet through which he attempts to communicate with and love the other fellows. But this love wavers under the onslaught of the injustices that stick to it. No outlet remains for the poet but to return to his God. This diwan, according to the writer, is a circle with the poet's self at its centre, which begins with the deterioration of the poet's relationship with God and ends with the poet's return to God.

On the level of form, there are several stylistic features corresponding to this central recurring meaning. Hence, the selective use of the past tense, the many references to the self, the association with the moon, the use of the construction



Rahman Fahmi aptly demonstrates, from the usual process of characterization we are familiar with in the poetry of old

To Abd al-Sabur's skill in unburdening this vision in his poetry, the writer attributes the poet's first experimental attempts to break away gradually from the traditional framework of the Arabic poem and to initiate a new verse form. With this in mind, the writer goes through Abd al-Sabur's first diwan «The People in my Country» (al-Nas Fī Beladī) tracing the role that this narrative vision plays in the structuring of a number of poems in this diwan. Then he moves to the last of Abd al-Sabur's diwans *Sailing Amongst the Memories* (al-Iḥār fī al-Zakira), where he pauses to consider two poems: «Poetry and Ashes» (Al-Shi'r wa al-Ramād) and «The Story Summed Up» (Ijmāl al-Qissa). In his analysis of the poems in question, Abd Al-Rahman Fahmi emphasizes how Abd al-Sabur's concept of narrative vision stood him in good stead throughout his work, passing through several stages to full maturity

This analysis reveals some technical problems which Abd al-Sabur had encountered, such as the problem of the poem's organic unity and that of language, and the practical solutions he had been able, through the instrumentality of his narrative vision, to provide

The article we take up next is «The sense of Irony in Salah Abd al-Sabur's Poetry» by Ahmed 'Antar Mostafa. The writer of the article postulates that Abd al-Sabur's admiration of Abu al-'Ala' broods over his work, enveloping it into an atmosphere of cosmic gloom and breathing into it the spirit of melancholy wisdom. Running parallel to this, the writer observes, is a mocking ironical strain which the writer traces in Abd al-Sabur's work – poetry and plays. His first diwan «The people of my Country», for example, provides ample evidence. Examples of universal irony represent the tragedy-comedy of human existence

The writer concludes by stressing that Abd al-Sabur is to be reckoned – one of those creative authors whose acute perception of human feelings is of a peculiar nature and that his quickness to see that tragedy blends with absurdity provides release from mental and emotional strain.

The previous articles dealt with some general features of Abd al-Sabur's poetry. Now we proceed to a study of articles devoted to his diwans.

First, here is Mohamed Mustafa Badawi's aesthetic analysis of Abd al-Sabur's poem «The People in My Country» from his first diwan, which presents a new critical reading. In

this analysis the writer moves from content to form and from form to content noting in the process the poet's original use of the basic rhythmic unit in the Rajaz measure, the elements of musical linkage such as rhyme, repetition, phonic balance resultant from the similarity of internal vowels and semi-vowels, as well as the use of Jinas (homonymy) and tibatq (polysemy), and evocative sensuous imagery

Mohamed Mustafa Badawi concludes his analysis by unveiling the importance of this poem and emphasizing that it could only come from a contemporary Egyptian revolutionary poet who has been able to present a faithful picture of the reality in which he lives and the necessity of changing this reality

Next Ali 'Ashraf Zayed presents a study of the complete diwan entitled *The People in my Country*, a study based on the premise that this diwan introduces new and original concepts of poetry, poetic vision, and the function of poetry as an art. The writer attempts to list the components which make up these new concepts. He attempts an in-depth probe of the components of Abd al-Sabur's poetic vision as revealed in this diwan, despite their psychological, emotional and intellectual complexity. He pauses at the deep sense of melancholy which directly or indirectly permeates all the poems in this diwan, a sense of melancholy closely associated with the poet's suffering. The poet's suffering is in its turn closely associated with the night. The night, however, offers the poet both, suffering and the ecstasy of discovery. Ali 'Ashraf Zayed then moves to another component – that of death, which occupies a large part of the poet's poetic vision in this diwan. He thus records the poet's pre-occupation with this universal phenomenon, and its influence on the poet's poetic vision. The writer deals with a third component, that of love which is conveyed from a romantic perspective as an abstract emotion. The writer notes, however, that there are two poems in this diwan in which emotion is presented in sensuous and concrete terms. They are therefore, in the writer's opinion, alien to the general texture of its poetic vision. The writer ends his commentary by pointing out that melancholy, death and love are a closely interwoven texture in this diwan

Next, the writer deals with another aspect of the poet's poetic vision, namely the poet's patriotic love of his homeland. This aspect of the poet's poetic vision is fully manifested in Abd al-Sabur's pre-occupation with one's craving of martyrdom for one's country. Martyrdom as a value is upheld and highly praised. Finally the writer attempts to describe and list the intellectual forces in this diwan. He concludes that the intellectual meditative voice in this diwan is

THIS ISSUE ABSTRACT

one hand and its critics on the other, pointing out the viewpoints of the two opposed groups - the traditionalists and the innovators in regard to the concept of poetry. He thus reminds us of the disputes of the two opposed groups over controversial issues and the charges that each group levelled at the other. Shawqi Def also makes a point of telling us that he has always been a staunch supporter of the legitimacy of introducing innovations in poetry, though he has always maintained that any true creativity is that which keeps strong ties with the poetic experience as handed down by tradition - that is to say with that preserves the equilibrium between the old and the new. Such an equilibrium can only be achieved through a genuine poet, who has keen insight, a broad canvass of human culture, an intimate familiarity with Western thought and literature, a fine musical sense capable of composing verbal patterns of emotive appeal based on a euphonic tradition and going beyond it at one and the same time.

Shawqi Def explores Salah Abd al-Sabur's diwans, and concludes that Abd al-Sabur is rightly entitled to be a pioneer in the field of poetry in virtue of his original work. He expatiates on a given set of ideas and moral values which gave a new dimension to Abd al-Sabur's poetry. In discussing the musical qualities of Abd al-Sabur's poetry, he brings into prominence the poet's ability to absorb the rhythms of traditional poetry and his power to turn them to good account, thereby creating a new set of rhythmic patterns. In handling the linguistic make up and structure of Abd al-Sabur's poems, he dwells on the poet's controversial use of colloquial Arabic in his poetry. He points out that Abd al-Sabur's use of such language in his poem «melancholy» (Al-Huzn) has given rise on its first appearance to a great deal of criticism on this score and that, in his opinion, the poem is a *flap* because the poet has failed to lift this colloquial language from the context of daily use to the level of language glowing with the fire of imagination, which is the language appropriate to poetry. Shawqi Def, however, emphasizes that the poet has been able to preserve the poem's organic unity whereby the poetic experience grows into an integrated whole through the interrelation of the parts.

Izz al-Din Isma'il's article entitled «The Lover of Wisdom and the Sage of Love» (Ashiq al-Hikma - Hakim al-Ishq) is an attempt to examine under this label Abd al-Sabur's vision of the prototype of the modern man, who has come to represent one of the facets of the contemporary human condition. Isma'il argues that humanity has known the protagonist Don

Juan as the product of the Spanish mentality and the protagonist Faust as the product of the German mentality. The former set out on a quest for love, looking for it everywhere in the hope that he would find the perfect woman. The latter set out on an impossible quest, the attainment of truth, and his failure to attain it, drove him to the pursuit of pleasure, wealth and power. Both protagonists in search of truth and love respectively, have lived on separately in human consciousness, until such a time when humanity came to recognize that they meet half way - that they are faces of the same coin - in virtue of their essential kinship.

From this perspective, the researcher ranges over the poetry of Abd al-Sabur and finds out that this poet has attempted to present a poetic prototype amalgamating the experience of the afore-said protagonists in a single unified prototype. In presenting his argument the researcher deftly marshalls all the details that make up his prototype and welds them into a whole of vital and interrelated parts. He concludes that the protagonist as the Lover of Wisdom cannot be grasped in isolation from the protagonist as the Sage of Love and vice versa. In their motives, as in their visions, and their ultimate objectives they are akin to each other. Now poetry in this particular instance plucks out the heart of truth and perceives love in its essence, and becomes the determining factor in the amalgamation of the two protagonists. Credit is due to Abd al-Sabur for imprinting the unified structure of his prototype on our cultural consciousness.

In his article «The Narrative Vision in Abd al-Sabur's Poetry», Abd al-Rahman Fahmi takes a different approach. With his keen sense of the narrative technique and his intimate knowledge of Abd al-Sabur's poetry since its early beginnings, he is able to grasp that which is most characteristic in Abd al-Sabur's poetry - namely the poet's fine use of what Abd al-Rahman Fahmi calls «narrative vision» in structuring his poems. At the beginning of his article Abd al-Rahman Fahmi defines his concept of Abd al-Sabur's narrative vision. It is based on some theoretical ideas and on a tentatively comparative study of two poems, one by Mahmood H. Isma'il and the other by 'Abd al-Sabur. It is intended to reveal how 'Abd al-Sabur's poetry is governed by the mechanism of narrative vision. The writer concludes that the poet's narrative vision is the poet's special privilege. It is instrumental in transforming a given subject matter into a series of interrelated and dynamic events. It stems from the poet's ability to conceive his characters feelingly and to delve into their depths. This process differs greatly, as Abd al-

THIS ISSUE

ABSTRACT

In this issue we are invited to a banquet given exclusively in honour of our late poet Salah Abd al-Sabur. At the outset Abd al-Sabur sets forth his concept of poetry in general, and Arabic poetry in particular as gleaned from his intimately personal experience in the world of poetry. This launches him on the task of outlining the history of Arabic literature from its early beginnings to the modern age - an age destined to witness the confrontation of Eastern Culture with Western Culture. The military confrontation between East and West has soured their relationships, but the meeting of the two cultures has not been without benefits. It has made it possible for Arab sensibility to evolve the art of the theatre and the art of fiction, and poetry has not escaped its beneficial effects. Western poetry, read in translation or in its original languages has come to form part of the new sensibility and enter into a dialogue with the legacy of ancient times. In consequence, the image of the poet as one who is traditionally associated with authority and voicing the Sultan's will, began to disappear gradually and eventually the concept of poetry as a commodity by means of which the poet earns his livelihood gradually became antiquated. The old image of the poet began to give way to a new one - that of the poet who stands on his dignity and who finds in poetry itself its *raison d'être* as an independent art worthy of great respect. On the whole the concept of poetry and the outlook on the poet's function were transformed. When the poet felt free, all his energies went into his art. This marked a rebellion against the old verse forms and the search for suitable and new ones.

Abd al-Sabur probes some of the major issues in criticism put forth by modern thought, specifically those concerning poetry and its function. Prominent among these are the issues of commitment, the moral function of poetry and the quest for suitable verse forms for the contemporary poet. The contemporary poet's concern, Abd al-Sabur argues, is not the propagation of the so-called virtues, but is the propagation of human values. Abd al-Sabur is a staunch believer in the human values of freedom, justice and truth and to them he has dedicated his poetic endeavour.

Abd al-Sabur concludes with the likening of Sufi experience to the poetic one inasmuch as both aim, in the first place, to grasp the essence of truth. His love of the Sufi experience links up with his love for poetry.

Finally, Abd al-Sabur modestly tries - as in his usual practice - to define the gist of his contribution to poetry and theatre alike and to express his unshakeable belief in the

unsullied power of the honest word. It is only too obvious that the word he has left behind encompasses a vast area of literary output.

We now turn to Shukry Mohamed Ayad's article entitled «Salah Abd al-Sabur and the Voices of the Age». The first issue that this article raises is the claim widely disseminated by some of his critics, that Abd al-Sabur has tried to westernize Arabic poetry through overloading it with Western thought borrowed from Western thinkers and artists. Shukry Ayad closely examines this widespread claim about the nature of extraneous influence. He reviews the literary career of Salah Abd al-Sabur. He approaches Abd al-Sabur's work from one definite perspective. (He attempts to record only those intellectual trends that have affected Abd al-Sabur in different phases of his career, how far they have affected him, and which of them has had a more lasting effect on him. The writer thus pauses to consider one of Salah Abd al-Sabur's basic qualities as an author. This basic quality is wholly responsible for the fact that Abd al-Sabur, in establishing contact with such poets, authors and philosophers, as have struck a responsive chord in him relies on his private understanding of them and does not fall back on others' judgement of them.

The writer continues to follow the different stages of Abd al-Sabur's poetic development, starting off with the early beginnings and moving onwards to the socialist stage, the existentialist stage with its optimistic and pessimistic facets in succession, and ending up with the stage of abstract idealism. The poet's existential anxiety, though, was deeply rooted in his consciousness and continued with him to the very end.

Shukry Ayad traces these different stages and their manifestations in his poetry, theatre and prose writings, thus revealing the depth of the interaction of the poet's subjective vision and his acquired experience and the fusion of these artistic and intellectual experience in the poet's ego. Thus, Shukry Ayad leads us to a better understanding of the poet's role and to the essence of originality in his creative work.

From this well-presented survey of Salah Abd al-Sabur's life and thought we move to the world of his creative writing. This world may be divided into three major areas - namely poetry, theatre and prose writings.

To the area of poetry Shawqi Del contributes «Salah Abd al-Sabur the pioneer of Modern Free Verse». At the beginning of the article Shawqi Del recalls the echoes of the new poetic experiment in its initial stages and lists its supporters on the



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي

مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي



مركز بحوث وتطوير علوم إيس دي

General Egyptian Book Organization, Press

FUSŪL

Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

Chairman of Board of Directors

SALAH ABD EL-SABOUR

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Editorial Manager :

SAMI KHASHABA

Editorial Secretariate

EITIDAL OTHMAN

Lay Out :

FATHI AHMAD

Secretariate

Ahmad Autar

Isam Bahiy

Mohammad Badawi

Consultants

Z. N. MAHMOUD

S. EL-QALAMAWI

Sh. DAIF

A. YUNIS

A. EL-QUTT

M. WAHBA

M. SUWAIF

N. MAHFOUZ

Y. HAQQI

THE POET AND THE WORD

Vol. II

No. 1

October 1981

أسرة المستقبل



توفر لك
الامانات

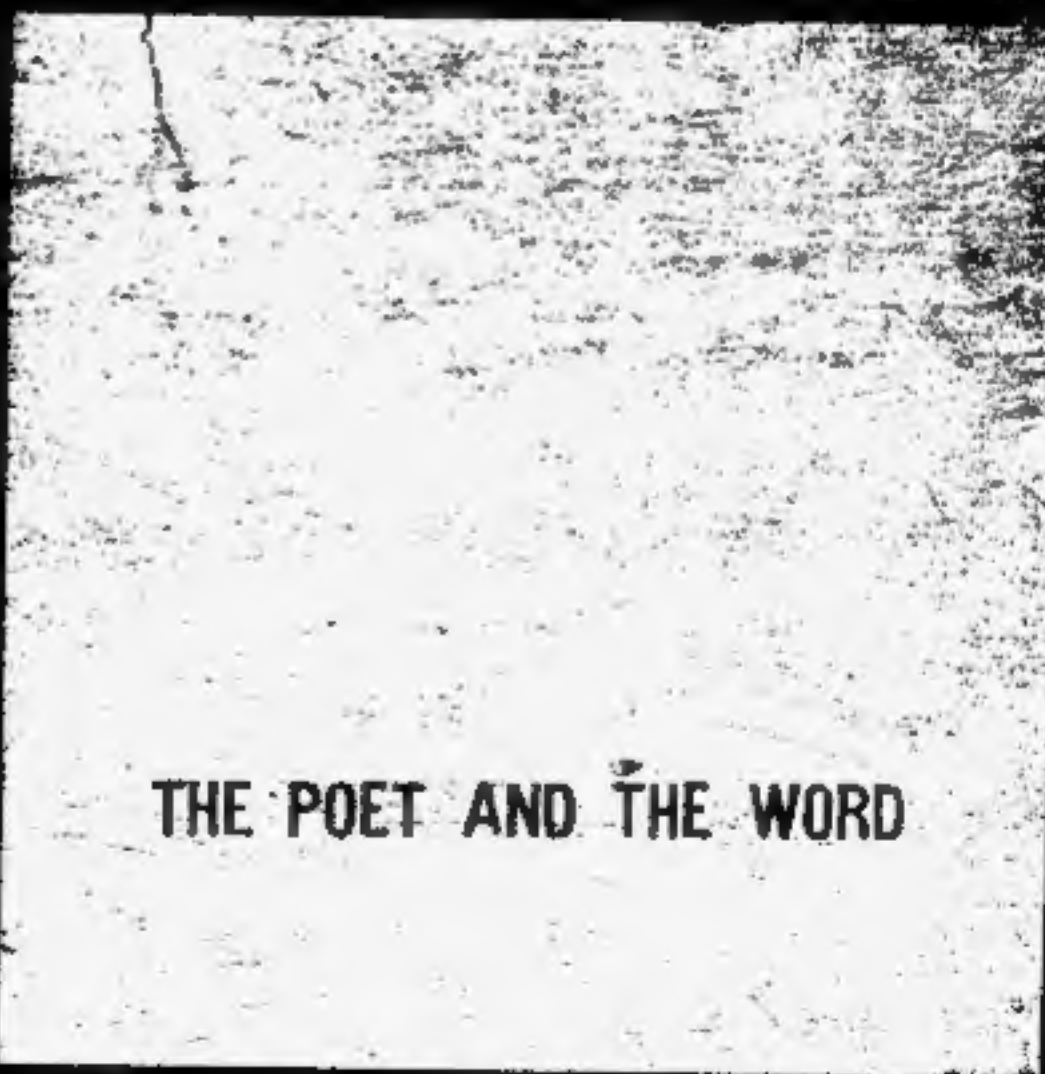
الأقراص
الموضعية
للسيدات

متوفرة
بجميع الصيدليات

كما تقدم أحدث مركز للاستشارات
الطبية من الساعة ٦-٨ مساءً جميع أيام
الاسبوع عدا الخميس والجمعة والعطلات الرسمية
١٩-٢١ شارع ايران - الرقي ب ٧٠٥٦٦ / ٧٠٥٤٤٣
مع تحيات أسرة المستقبل

FUSON

Journal of Literary Criticism



THE POET AND THE WORD

1

Vol. II

No. 1

October 1981